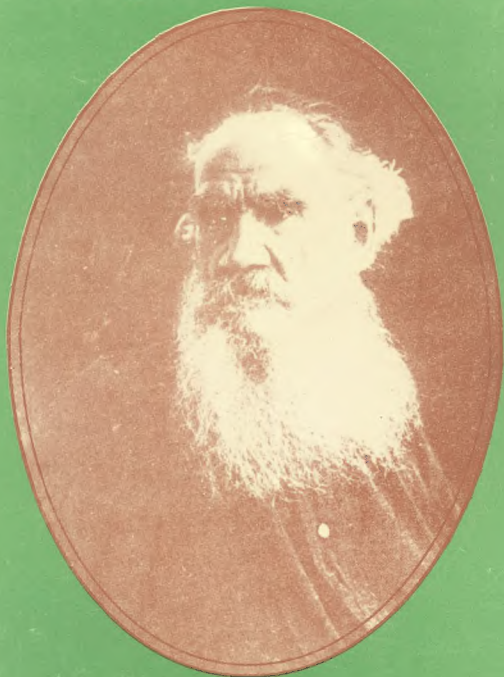


بیج تولستوی و دوستویفسکی



تألیف: چورج ستاینر
ترجمة: د. أحمد حمدي محمود
الجزء الأول



الهيئة المصرية
العامة للكتاب

بەين تولىسئوى و دوستوفىسكى

الألفا كتاب الثاني

الإشراف العام
و. سمير سرحان
رئيسة هيئة الإدارة

رئيس التحرير
لمنحى المطيعي
مدير التحرير

أحمد صليحة

الإشراف الفني
محمد قطب

الإخراج الفني
محسنة عطية

بَينِ تُولُسْتُوئِي وَدُوسْتُوئِي سَكِي

تأليف
چورچ ستاينر

ترجمة
د. أحمد حمدي محمود

الجزء الأول



المطبعة المصرية العامة للكتاب

١٩٩٥

هذه هي الترجمة العربية الكاملة لكتاب :

TOLOSTOI OR DOSTOEVESKY

By : George Steiner

الفهرس

٧	• • • • •	اهداء
٩	• • • • •	مقدمة المترجم
٥٧	• • • • •	تمهيد لطبعة ١٩٨٠
٦٠	• • • • •	الفصل الأول
١٠٠	• • • • •	الفصل الثاني

إهداء

إلى صديقه الراحل

أدينا الكبير

يحيه الله

مقدمة المترجم

صاحب الفضل الأكبر في إقلامي على ترجمة هذا الكتاب هو كاتبنا الراحل يحيى حقي . فقد اعتلت في آخر سنوات حياته أن اطلعه على أحدث قراءاتي ، والخص له بعض الكتب التي يعجب بعناوينها . وكان من بينها كتاب جورج ستاينر : تولستوى أم دوستوفسكي . فلقد طلب مني تلخيصه ، بل وقراءة بعض فقرات كاملة منه . وأعجب يحيى حقي بالنتائج التي اهتمت إليها المؤلف ، واعتقد أنها أفضل كثيرا مما استخلصه من كتابين قراهما منذ أكثر من عشرين سنة للكتاب الفرنسي هنري ترويا (*) عن سيرة حياة كل من تولستوى ودوستوفسكي . وطلب مني في أحد المناسبات ترجمة هذا الكتاب ، ولكنني ترددت في قبول هذا العرض . فأنشد كنت قد انقطعت عن قراءة الروايات والقصص ، بعد أن كانت تحتل المكانة الأولى في قراءاتي . ولأزلت أذكر كيف قرأت جميع مؤلفات دوستوفسكي بعد صدورها مترجمة إلى الإنجليزية في طبعة أنيقة بعد انتهاء الحرب العالمية الأخيرة . وأحيانا أعزو هذا التحول في نظرتي إلى الرواية والقصة إلى تأثير بما قاله عنهما العقاد وتوفيق الحكيم .

ورغم ترددى وشعورى بأن الانشغال بترجمة هذا الكتاب - رغم أهميته - سيعطل مشروعاتي الأخرى التي يتوجب أن أعطيها الصدارة ، إلا أنني عندما عاودت قراءة الكتاب ، شعرت باستحقاقه الترجمة إلى اللغة العربية المحرومة من هذا النوع

(*) Arthème Fayard Tolestoi : Henry Troyat نشر

١٩٦٥ - و Dostoyevsky (الطبعة الثالثة ١٩٨٢)

الجاد والمؤثر من الكتب ، وتذكرت ما قاله يحيى حقي في إحدى المناسبات عن شدة تأثره بالأدب الروسى ، وكيف أقبل عليه فى حياته وقراء مترجما الى الفرنسية والانجليزية ، ومن ثم أخطرت يحيى حقي بأننى اذا خاطرت بترجمة هذا الكتاب سيكون دافعى لذلك هو الكشف عن مدى تأثره بالكاتبين العظمين .

على اننى عندما شرعت فى ترجمة بضعة صفحات من الكتاب ، تبين لى مدى تركيزه ، وبأنه لن يفيد سوى القلائل الذين قرأوا مؤلفات هذين الكاتبين ، واستطاعوا النفاذ فى أعماقها والتعرف على أهدافها والتمتع فى أثرها على الأدب العالمى . وكنت اعتذر لهيئة الكتاب الموقرة عن اتمام هذه الترجمة ، ولكنى تذكرت أنه يحتوى الى جانب تحليله الفريد لشخصية الكاتبين ومنجزاتهما على معلومات شائعة عن تاريخ الرواية ومكانة الرواية الروسية فى الأدب العالمى والميزات التى استحدثتها على التأليف الروائى مما يصح تسميته باستاتيكا الرواية ، وبذلك عادت ثقى فى جنوى هذا الكتاب ، وانتهيت الى وجوب ارفاق مقدمة ضافية عن سيرة حياتهما ، وبعض تفاصيل قليلة عن الفقرات التى اكتنفها الغموض فى كتاب ستاينز ، او التى لم يعرفها انتباهها كبيرا كالسمة الأساسية للأدب الروسى التى اشترك فيها معظم الأدباء الروس قديما وحديثا ، والتى تعد الركيزة الأساسية التى استندت اليها مستحدثاتهم فى الفن - وفى الموسيقى بوجه خاص - وفى الرواية والقصة ، وربما اعتمد وصف الروس بالبرابرة (الهمج) او التتار والاسقوثيين (الأجلاف) الى حد كبير على تفوقهم فى بعض الجوانب التى اتبعت مسارا مختلفا رغم تأثرها فى بداية تقدمها - الى حد كبير بفنون الغرب . واكتشف المنصفون من النقاد الغربيين صلق أحد الأحكام التى أصدرها ناقد روسى (ميليكوف) (*) بأن « الروسى يفترق الى (أسمنت) النفاق » الذى يضطلع بنور كبير فى الأدب الانجليزى والحياة الخاصة الانجليزية ، ولذا وصفوا الشخصية الروسية بالروثة لتقبلها التشكل على انحاء شتى ، أى أنها أشبه بالطينة الرطبة التى تستسلم أحيانا لمشيئة الاقدار ، ولا يرجع ذلك الى ضعف فى الشخصية الروسية ، لأنها تتصف أيضا بعنادها وتصلبها .

ولولا جمعها بين هاتين الصفتين المتعارضتين لما استمرت في الحياة ، ولانتهى أمرها منذ أمد بعيد .

وبين افتقار الروسى الى النفاق فى عدم حرصه على كتمان نقائصه القيمة فى معاملاته الخاصة . فلا عجب اذا صادفنا عند أدبائهم أبطال رواياتهم وقصصهم يكشفون نقائص مثل « قلة اللمة » أو الجبن . وتتصل بهذه الصفة اتصالا وثيقا صفة أخرى يقلسها الانجليز ، أو كانوا يقلسونها حتى منتصف هذا القرن ، وهى شدة احترام التقاليد أو التظاهر بذلك عندما ينكشف اصطناع هذه التقاليد . ويعزو الكتاب الانجليز هذه الصفة الروسية الى تمتع الروس بقدر أكبر من المشاعر الإنسانية ، مما ساعد على اتساع آفاق تفهمهم للآخرين ولشاعرهم . وربما قيل ان هذا الثناء مبالغ فيه ، فلعلنا لاحظنا مظاهر القسوة البالغة والاستبداد وبشاعة الجرائم التى ارتكبت فى حق الإنسان فى جميع العصور بروسيا . ولكن الكتاب الروس يدافعون عن هذه القسوة بانها جزء عادل لمن يستحقها . وهذه فضيلة أخرى تضاف الى فضائلهم وهى عشقهم للعدالة والانصاف وشدة إيمانهم بعدالة الاقدار !

وجرت العادة على وصف الأدب الروسى بالأدب الواقعى . وما أشد ميوعة هذا المصطلح ، الذى يعنى فى الأدب الأوروبى التزام الصلح والصراحة فى العروض الفنية وكبح جماح الفانتازيا وأحلام المنى ، ولكنه عند الروس يعنى عشق الحياة والواقع بجميع أوصابه والعناية بجميع دقائقه حتى ما بدا منه هامشى وبلا أثر على ما يترتب عليه من أحداث . ولكن هناك عنصرا هاما يتدخل فى أية واقعية ، ولعله يقصد أمانتها المطلقة وهو دور الانتقاء واختيار ما يحقق غاية الفن واستبعاد النوافل . وقد يستخر هذا العنصر لخدمة ظاهرة أدهى وأخطر هى إرضاء أهواء الجماهير وتملقها . وقد يعمد النقاد الأوربيون الى التفرقة بين واقعيتهم وواقعية الروس ، فيصفون الأولى بانها واقعية مهذبة ينتقى فيها العقل باسم الفن والتقاليد ما يتواءم مع الغاية الفنية للروائى أو القاص . أما واقعية الروس فانها واقعية تنارية أو فضولية ترضى الفرائز الدنيا ، وتتجاهل دور العقل فى تهذيب الواقع . فهى أشبه بواقعية النساء العجائز عندما يفقدن الحياء ، أثناء روايتهن لاحدى الحكايات . فلا يسمع فيها غير ثرثرة افلت الزمام من أصحابها .

ويقال ان الاختلاف بين الموسيقى وآداب الكلمة انما يرجع الى تنفيس الفنان الموسيقى عن سخائم نفسه في نغمات مجردة لا تضعه تحت طائلة الأعراف والقانون • اما الكاتب فانه يلتزم الحرص في كل صغيرة وكبيرة يتفوه بها ، ليس خشية من الحكومات التي تتبنى فكرة الوصاية على الفن أو اتقاء شرها وحسب ، وانما أيضا مراعاة الرأي العام الذي ربما جاءت أحكامه أقسى كثيرا من قسوة أفعال الحكومات •

ولكن من الغريب أن يتعارض مع هذه الحرية الفوضوية عنصر آخر في الأدب الروسى وهو النفور من المبالغة والغلو ، والولع بالوقائع القريبة من « الكومن سنس » أو من مفهومية العوام •

٨

واذا قصرنا كلامنا على تولستوى ودوستويفسكى سنرى أن الاثنين يمثلان ذروة الأدب الروسى والكشف عن أعماق الشخصية الروسية التي تمثل ازدواجا في الشخصية (*) • فهي تتمثل أحيانا وفي أمثلة قليلة في شخصية النمرد ، وتتمثل على نطاق أوسع في شخصية ايغان الأحق ، أى فى الأحق الهلغوت ، أو الفرفور • كما كان يوسف ادريس يقول ، والذي رويت عنه وعن مغامراته حكايات تفوق الحصر ، ويمجده الكتاب الروس ويقولون عنه انه حاز على قصب السبق في الحيلة والمكر على جميع حكماء العالم ! • ولعل هذا يفسر لماذا خص دوستويفسكى هذه الشخصية بالبطولة في جميع رواياته على وجه التقريب ، بل وربما اتخذ مثلا أعلى في تصرفاته الشخصية والحياتية أيضا • اما تولستوى فقد اتخذ شخصية ايغان دوراك كمثال أعلى في كتبه التربوية التي أصدرها في الجزء الأخير من حياته ، وكأنه أراد اتباع الكافة لها ، مع استثناء شخصه العظيم - من الاقتداء بها •

اما شخصية النمرد أو الملاك الساقط أو المنحل ، فيمثل الشخصية المكابرة والشديدة الاعتزاز بكبريائها • وعلى

(*) Lucifer - إبليس أو الشيطان أو النمرد • وقد اخترت المعنى الأخير •

الرغم من عدم اعتراف الروس بوجود هذه الشخصية بين مواطنيهم ، إلا أن الأديب الانجليزى كيوتو ذكر لنا أنه صادف فلاحا من هذه النوعية انتخب في أول مجلس نيابى تعرفه روسيا (الدوما) ، ويدعى هذا الشخص « نازارنكو » . وتمت المقابلة أثناء انعقاد مؤتمر برلمانى فى لندن (١٩٠٥) ، وروى لنا كيوتو عينة من كلامه . فعلمنا سئل هل سيمثل الفلاحين فى هذا المؤتمر كان رده :

● اننى لن أحضر ، الا اذا انتخبت بالاجماع . ولقد قسمت لهم اسمى . وأنا فى الانتظار . ولن ألج فى الطلب . وهذا ما فعله حتى مع الله . ان هذا هو طبعى ، لأن الالاح من طبيعة العبيد والمرتزة . ويعلق الكاتب بان مثل هذا الشخص الشديد الاعتزاز بشخصه والذي لا يعترف بوجود أية سلطة أخرى يخضع لها موجود بلا شك فى شتى المجتمعات ، واختاره الكاتب كممثل لتولستوى بينما اختار ابغان دوراك كممثل للنمط الآخر يعنى دوستويفسكى !

٢

ولقد ترك لنا تولستوى بينات وفيرة عن حياته ، فى صورة سيرة ذاتية ، ومن خلال شخوص رواياته واعترافاته . وقدم لنا بانورااما للأحداث التى مرت بها حياته ابتداء من ادق تفاصيل سيرته الحافلة ، بل وحدثنا عن جميع أطوار مشاعره ، والحالات التى تعرض لها وجوده الروحى . وساعد ذلك على نشر مؤلفات جسيمة اقتصرت على الحديث عن أحداث حياته ، ولم يعنى فيها ذكر مؤلفاته الاكلاما . وتفاوتت مشاعر من التقوا به بين الانبهار بشخصه وبريق عينيه وقدرتهما على اختراق حجب محدثيه ، وبين من شعروا بالاشمئزاز من ثيابه الغريبة وادعائه الباطل بأنه صاحب عقيدة جديدة قادرة على اصلاح الكون ، وسرعان ما حوكت فى شتى الأنحاء ، ومن مختلف الديانات . فبعد سنوات قليلة ، ظهر الناسك غاننى . وفى القرن العشرين رأينا امتدادا لها فى دولة اسلامية معروفة . وتفاوتت اعترافات تولستوى . فقد اشعرنا بعضها بأنه مصاب بجنون العظمة ، واشعرنا بعضها الآخر بأنه انسان بسيط

يعترف بجميع نقائصه • اذ قال في احلى المرات : « اننى بعيد عن التواضع • وهذه نقيصتى الكبرى • فانا قبيح الوجه ، وعننى عادات شديدة القبح مثيرة للاشمئزاز ، لابتعادها عن الآداب الاجتماعية • ويتسم سلوكى أحيانا بشدة الانفعال حتى أكاد أتشابه أئند والأطفال ، بل وربما كنت جهولا ، لأننى اكتسبت معارفى وعلمى بطريقة عشوائية • وأعانى من شدة التذبذب وعلم الوفاء ، ويضحكنى ما يقال عن اشتهاى بالشجاعة ، ولعله يرجع الى اتصافى بالفطنة (والفهلوة) ، لأن ذكائى لم يختبر بعد اختبارا حقيقيا • وهناك صفة اعتز بها هى الأمانة • فانا محب للخير ، وإن كانت هناك صفة تغلب على حبنى للخير وهى حبنى للشهرة • وعندما تتصارع داخل نفسى الرغبة فى عمل الخير هى والرغبة فى الشهرة فغالبا ما تنتصر الرغبة الأخيرة » •

وعلى الرغم من جميع الظروف المواتية التى أتاحت لتولستوى ، الا أنه أصيب بعلّة غالبا ما يصاب بها أهل النعمة ، وتعزى الى « البطر » والتملل ، وتمثل أحيانا فى الشعور بغواء الحياة ، وفى أحيان أخرى تتمثل فى الخوف من الموت والعلم • ومر تولستوى بهذه المرحلة ، كما ورد فى اعترافاته : « لقد بدأت أمقت نفسى » وكانت هذه الخطوة هى بداية التحول الذى ساقه الى الاعتقاد بأنه انتهى الى الحقيقة النهائية والدائمة : « فيتعين على المرء أن يعزف عن البحث عن المال والتعلق بالملكية حتى يدخل مملكة الله » • واكتشف ما سبق أن اكتشفه الفوضوى الشهير بورودون بأن الملكية هى مصدر كل شر • وآمن بلبدية تخلصه من وصمة انتسابه الى طبقة الملاك ، ولكن عائلته تصدت لهذه الرغبة المفزعة ، وثارت ضده على نحو لم يحدث حتى فى حالة القديسين المسيحيين أو الشهداء الروس الأوائل • ولما عجز عن تنفيذ هذه الرغبة لجأ الى الهروب من مواجهتها ، أو معرفة ما يجرى بشأنها ، فكان هناك من يجبى ريع أرضه ، ومن ينفقه عن سعة من حصيلة دخل ضيعته ، وأقدم على خطوة خطيرة عندما تنازل عن حقوق نشر كتبه لنشر ثمارت زوجته ، ولم تعترف بهذا التنازل • وأضرب فى ذات الوقت عن تأليف الروايات والقصص ، ووصم ماضيه الأدبى الذى كتب له الخلود بالغزى ، واعتبره عقابا من الله لأنه لم يختار مهنة فاضلة كفلاحة الأرض • وهكذا انتهى تولستوى الى المثل الأعلى « لا يغان دوراك » ، أى تنازل عن المجد

والسؤود فى سبيل الحكمة والزهد ، ولكنه شعر بصراع خفى داخله يدعو الى تحدى أعظم شخصية يؤمن بها المسيحيون ، وهى شخصية عيسى عليه السلام ، فعمد الى تأليف كتاب مقدس جديد ووصايا جديدة يصحح بها التعاليم المسيحية الموروثة ، وأثبت أن تظاهره بالزهد كان زائفا ، وأن ما قاله عنه رفاقه الأدباء الروس كان صحيحا . فقد ذكر تودجينييف أنه لم يحب أحدا غير نفسه ، وشخص لنا الناقد الروسى مرشوكفسكى حالته تشخيصا صحيحا عندما قال أن هناك لعنة أبترت بها تولستوى ، وأنه أصيب بحالة قلق دائم يحول دون اهتدائه الى الراحة التى ينشدها ، أو الى الشعور بالرضا عن نفسه ، وأنه مات دون أن يهتدى الى أى شىء يعوضه عما شعر به من حرمان . فقد حرم من الايمان ، ومن رحمة الله ، أى من الغائتين اللتين سعى من أجلهما طيلة حياته .

٣

فإذا انتقلنا الى دوستويفسكى سنرى شح ما لدينا من معرفة بأخباره ووقائع حياته الحافلة بالأحداث ، فهو لم يكتب سيرة ذاتية على غرار التى كتبت بعد وفاته ، نستطيع أن نتعرف منها على هوية أبيه وأمه . فقد كان الأب حكيم صفة بالريف الروسى ، وأمه ابنة تاجر رقيق الحال . وولد فيلنور فى إحدى المستشفيات الخيرية (*) فى موسكو . ووصف الكاتب عائلته فى بعض المناسبات بأنها من العائلات المشردة ، وكان يعيش برفقة أربعة من الأخوات فى شقة صغيرة (غرفتان ومطبخ) . ومع هذا فقد كانت هذه الأسرة تعتز بأصلها الكريم ، لانتمائها الى الطبقة الدنيا من الأشراف ، التى كانت تزود الوظائف الحكومية بصغار الموظفين .

وعاش دوستويفسكى طيلة حياته تحت خط الفقر ، فلم يدخر مليما وحدا ، وتلقى تعليمه الأول فى إحدى المدارس الصغرى فى موسكو . وهناك عشق الأدب ، وتعرف من أحد مدرسيه على شعر بوشكين وغيره من الكتاب ، وأولع بوجه خاص بالأديب الانجليزى والترسكوت ، وبرواية قطاع الطرق

كشيللر . وبعد أن أتم دراسته الأولية ، التحق هو وشقيقه بمدرسة الهندسة العسكرية في سان بطرسبورج . وهناك زاد ولعه بالأدب ، وتعرف إلى هومبروس وبليزاك وجورج صاند . وقرر الاشتغال بالأدب ، ونشر أول مؤلفاته : رواية المساكين (١٨٤٦) ، التي بدأ تأليفها أثناء فترة الدراسة . ودفعته روحه المتشاعة إلى الظن بعدم صلاحية الرواية للنشر ، بل وفكر في الانتحار لو خاب أملة وتعدى نشر الرواية . وفوجئ في صبيحة أحد الأيام ، بل وقبل شروق الفجر بأحد الشعراء وأحد النقاد يقومان بزيارته وبأنبائه بأهمية روايته ، وبأنه أديب ملهم ، وإن كان لا يدري . ونشرت الرواية في المجلة التي كان الشاعر نكراسوف ينشرها ، وامتدحها معظم الأدباء ، ولكن نشوة الفرح بنشر الكتاب الأول ما لبثت أن تحولت إلى شعور بالقم والاحباط عندما فشلت قصته الثانية في أرضاء النقاد .

وارغمته ظروف الحياة على الحرب في عدة جبهات ، أي مع الفقر ، ومع الرأي العام ، بل وحتى مع النقاد الذين اعترفوا بخطاهم الفادح عندما امتدحوا موهبته بأكثر مما تستحق . وانضم إلى نقاد الأدب نقاد السياسة الذين اكتشفوا في كتاباته بعض الأفكار الرجعية . والأدهى من ذلك هو إصابته بمرض الصرع الذي أصيب به منذ طفولته . فلا عجب بعد ذلك إذا انضم إلى جمعية الساخطين الراضين والعالمين من أمثال فوريه ولويس بلان وبرودون الذين انساقوا وراء أحد الطلبة المطرودين من الجامعة (يتراشفسكي) ومن المهتمين بالارتقاء في أحضان الأفكار الغريبة المستوردة من خارج روسيا .

وتركزت رسالة هذه الجماعة في البداية على تحرير العبيد والمطالبة بمستور حر . وعهد لئوستوفسكي بمهمة الدعوة للجماعة السلافية التي ترفض الاقتداء بالغرب ، وتؤمن بعلاج مشكلات روسيا باتبعاص حلول غير مستورة . وكان قيصر روسيا آنئذ الإمبراطور نيقولا من أصحاب العقليات المستنيرة ، وإن كان قد اعتقد أنه مبعوث العناية الإلهية لانقاذ روسيا من براثن الظلم ، وكان ينوي إصدار قوانين لتحرير العبيد استجابة

لما نادى به بوشكين في قصيدة مشهورة ، ولكن بعض أعضاء الجمعية لم يصدقوا كلامه ، وراوا أن الحل هو الثورة ، واتبع دوستوفسكى هذا الفريق ، وقبض على المتشككين ، ومن بينهم دوستوفسكى - بطبيعة الحال - وسجنوا في إحدى القلاع زهاء ثمانية شهور ، وكان في النية اعدام بعضهم ، واطلاق سراح البعض الآخر . وأجريت مراسم تنفيذ الأعدام ، ووجد المتهمون من ملابسهم ماعدا قميص قصير ، وتلى عليهم الحكم الذى عدل الى اعدام رميا بالرصاص . وشاهد المتهمون الأكلان التى ستلف فيها أجسادهم ، وأصدر الضابط المكلف بشرب النار أمره الى الجنود بتعمير البنادق ، وفجأة ارتفع منديل أبيض اللون ملوحا لتعريف الجميع بصنوبر أمر جديد من الامبراطور بالغاء حكم الأعدام واستبداله بالحكم بالأشغال الشاقة لمدة أربع سنوات ، وارتلى المتهمون ملابس السجن ، ونقلوا على الفور الى سيبيريا . وليس من شك أن هذه التجربة الفريدة كان لها أعظم تأثير على مستقبل دوستوفسكى الشخصى والأدبى معا ، ورواها جملة مرات لعل أهمها قد وردت في سياق أحداث رواية الأبله .

وامضى دوستوفسكى أربع سنوات من الأشغال الشاقة في أحد معسكرات العمل في سيبيريا للحكم الصادر ضده ، وزادته هذه السنوات حكمة وتبصرا . فبعد أن تعرف من خلالها على جوهر الطبيعة البشرية ، لم يعد يتخذع بالمظاهر ، ولم يعد يرى المجرمين وحوشا ضارية ، واكتشف فيهم سمات إنسانية ربما فاقت في فضائلها نظائرهما عند الكافة ممن لم تمس سمعتهم بأى شئ . يقال ملتصقا بها طيلة حياتهم . وكان أهم كسب جنائ دوستوفسكى هو تعرفه على نفسه وإدراكه كوامن قوته وإزدياد قدرته على تحمل أوصاب الحياة وأثقالها بعد أن تربى على ذلك أثناء تنفيذ العقوبات الجسمانية المرهقة كحمل الأحجار وكسب أكداش الجليد المتراكمة ، وتنظيف المراحيض . كما زادته الاحتكاكات بالقتلة والمجرمين من السجناء معرفة بالطبيعة البشرية ومختلف مظاهرها . واكتسب من جميع هذه الخبرات الثقة بالنفس وهندء البال .

وأطلق سراحه بعد انتهاء سنوات العقوبة ، وعاد للحياة العادية ، وبقي عليه العمل زهاء ثلاث سنوات أخرى في إحدى المكتائب كجندى عادى ، ثم عاش بعد ذلك لبعض الوقت

كمواطن حر في سيبيريا . وفي عام ١٨٥٩ ، عاد مرة أخرى الى روسيا ، بعد أن تزوج في سنوات الغربة بامرأة كانت متزوجة باحد زملائه في مؤامرة بتراشفسكي ، واشتغل بالصحافة حتى ١٨٦٥ ، ولم يتماثل هو ومعظم أقرانه في الإعجاب بالمعتقدات الاشتراكية ، وكره نزعها المادية . ولم تنس الثورة البلشفية ذلك ، ولم تعف عن مؤلفاته الا في وقت متأخر عندما رأت تزايد أهميته العالمية ، وانتشار ترجمات كتبه الى معظم اللغات المتحضرة .

وانشأ مجلة تدعى فرميا (*) نجحت في البداية نجاحا منقطع النظير الى أن صادرتها الرقابة بعد نشرها مقالا عن المسألة البولندية ، واتضح أن الرقيب أساء فهم المقصود من المقال . على أن دوستوفسكي لم يياس وأصدر مجلة أخرى (**) التي أثارت الأحرار هذه المرة بدلا من الرقيب الحكومي ، واتهمه الأحرار بالعمل كجاسوس للحكومة ، وتوالت عليه المصائب فمات صديقه الوفي جريجوريف ، ثم زوجته الأولى ماريا . ولما كان فيلور يعول أسرة كبيرة لذا صمم على مضاعفة جهده للاتفاق عليها ، فكان يحرق - أحيانا - المجلة من الغلاف للغلاف (ولدينا في تاريخ الصحافة المصرية أمثلة مماثلة) ولا يغادر مكتبه الا في السادسة صباحا ، ونادرا ما زادت ساعات نومه عن خمس . وتراكت عليه الديون حتى زادت عن ألفي جنيه استرليني ، وهدده احد الناشرين اللاتنين بإيداعه السجن اذا لم يدفع الدين المستحق في غضون أيام قليلة . واضطر دوستوفسكي الى الهروب الى خارج روسيا حيث أمضى أربع سنوات ، وهو في أشد حالات العوز والشقاء .

وأصدر كتاب الجريمة والعقاب ١٨٦٦ الذي حقق له شهرة ملوية ، ولكنه لم يحقق الكسب المادى المنشود ، فاضطر آنئذ الى رهن معظمه وآخر قميص يملكه مقابل ما يعادل الريالين بالعملة المصرية . واستمرت نوبات الصرع تلازمه ، وإن كانت عزمته لم تصاب بأى وهن ، وزادته المحن إصرارا على الكفاح ، ووصف مشاعره في هذه الحقبة بأنها قد ازدادت صلابه ، وأشعرت به بطعم الحياة لأول مرة . وربما بدا هذا الاعتراف مستغربا ، ولعله يرجع الى ما لديه من حيوية أشبه بحيوية

القطط ! • فلا عجب إذا رأيناه بعد ذلك يقول على لسان أحد
شخصه (ديمتری كارامازوف) : « انى قادر على تحمل كل
شيء ، وكل معاناة ، ما دمت قادرا على تكبير نفسى باننى حى •
ومهما عانيت من ضروب العذاب فانا مازلت حيا ، وحتى اذا
رأيت الشمس أو لم أشاهدها ، فأننى أعرف انها قابعة هناك •
ومجرد معرفتى بانها هناك تكفينى ! » •

وفى هذا الجو الكئيب الذى يظن بعض مفكرينا المؤمنين
بالحتم الجغرافى والنفسى والمترولوجى أنه يعوق انطلاق
المواهب الحقّة ، أصدر ثلاث من أهم الروايات العالمية : الجريمة
والعقاب ١٨٦٦ والأبله ١٨٦٨ والمسوس (١٨٧٢ - ١٨٧٦) ،
كما وضع مخططا لرواية الاخوة كارامازوف • وعاد مرة أخرى
للسخافة ، وكتب سلسلة من المقالات دون فيها معتقده
وتجاربه الاجتماعية والأديبة والسياسية ، ولم يتوقف عن
محاربة خصومه أو عن الدعوة للجامعة السلافية ، ولاقت أراؤه
فى الأغلب شعبية كبرى ، ولا سيما عندمالقى خطابا لتخليد
ذكرى بوشكين (فى ٨ يونيو) وصب لعناته على أعدائه من
ضعاف الهمة المتأثرين بالغرب ، وطالب الجميع بتناسى الاختلاف
بين أنصار الجامعة السلافية والمستغربين وأن يؤمنوا بشئ واحد
هو حب روسيا •

وفى النصف الأخير من ١٨٨٠ ، ازداد جسمه هزالا
واجهادا ، ولكن قريحته الذهبية ظلت صافية قوية ، وإن كان
يشعر بقدر كبير من المشقة عندما يمارس الكتابة • وأصيب
١٨٨١ بنوبتين من نوبات الالتهاب الرئوى • وفى ٢٨ يناير
أصيب بنزيف فى البلعوم ، وعندما أيقن باقتراب منيته ،
طالب باحضار قس للاعتراف ، وطلب من زوجته تلاوة بعض
صفحات من الكتاب المقدس • وترك لها حرية اختيار الصفحة
التي تروق لها ، وتصادف ان كانت هذه الصفحة من انجيل
متى وتتضمن الكلمات الآتية :

ولكن يوحنا استوقفه وقال : « لقد كان الاوفق أن يكون
تعميدك من نصيبى ، وأن تقصدنى انا بالذات » وأجاب يسوع
قائلا : « لا داعى لامهال • فهكذا علينا أن نتقبل هذه الحقيقة
الكبرى » •

وعندما انتهت زوجته من القراءة قال لها : « هل سمعت ؟
فلا تمهلينى ، انها تعنى وجوب موتى » وأقفل الكتاب ، ومات
بعد ساعات قليلة على الفور اثر انفجار أحد شرايين الرئة •

وحدث ذلك فى الثامن والعشرين من يناير ١٨٨١ ،
ودفن فى سنان بطرسبورج ، واشتركت جواهر غفيرة فى
تشيع جنازه مما أثار دهشة الجميع ، ولما له من دلالة على
تعلق الشعب به ، دون أن يدرك ، وتقديره له كإنسان .
وتحولت داره الصغيرة الى مزار مقدس يذكر الكافة بعلم
دوستوفسكى بأن تصبح روسيا وحدة روحية كاملة يرتبط
أبنائها برباط المحبة والاخاء ، بالرغم من تعدد أعراقها
وعقائدها ، وهى نفس الرسالة التى كرس تولستوى حياته
من أجلها ، وإن كان الشعب الروسى لم يتنبه اليها الا فى
السنوات الأخيرة من حياته ، أى بعد أن فارق دوستوفسكى
الحياة بعشر سنوات على أقل تقدير .

ويلاحظ خلو أدب دوستوفسكى من أية إشارة الى
ما شعر به من مرارة وضيق فى حياته الحافلة . ويقال إن إحدى
السيدات قابلته فى الدار الصحفية التى عمل بها ، وبعد أن
تمعت فى وجهه قالت له : « بعد أن رايتك رأى العين لمحت
فى وجهك جميع آثار ما عانيت من محن » ، وتضاميق
دوستوفسكى من هذه الملاحظة وبدأ عليه الغضب ، وسألها
مندهشا : « ماذا تفصدين بالمعاناة والمحن ؟ » ، وعهد الى
طرق موضوعات أخرى مثيرة للمرح لازالة أثر هذا الحديث .

وبعد السنوات الطويلة التى أمضاها فى سيبيريا ، حاول
اصداقائه تذكيره بما تعرض له من غبن وظلم ، فرد عليهم بأنه
يعتبر الحركة الاشتراكية التى ظهرت فى أواخر القرن التاسع
عشر ثمرة للبيرة التى غرسها بترافسكى وأتباعه ، ولما سئل
وهل كان هؤلاء الرجال يستحقون النفى ؟ ، كان رده : لقد
كان أبعادنا عملا منصفا . ولو تنبه الشعب الى مقبة فعلتنا
لاصدر حكما بادانتنا » .

٤

على أن دوستوفسكى رغم تعصبه للعنصر السلافى ،
الا أنه كان شديد الإعجاب بالأدباء والفكرين من خارج روسيا .
وكان مثله الأعلى شكسبير وشيللر ، ولم يشارك الأدباء الروس
احتقارهم للأدباء الفرنسيين فى القرن السابع عشر . فلم يقل
تحمسه لراسين وكورنى عن إعجابه بالاعلام المشهورين فى

الأدب الغربي ابتداء من عصر اليونان حتى القرن التاسع عشر ،
تمشيا مع الحكمة الفرنسية القائلة « ثمة تناسب بين قيمة
المرء وقدرته على الإعجاب بمزايا الآخرين » (*) .

وفى مقابل ذلك ، فليس هناك من يبرزه في شدة المقت
والكرهية عندما يقتنع باستحقاق الشخصية الملية لهذه
المشاعر . ويشبهه الناقد الانجليزي كيوتو بالقدس فرنسيس
الاسيزي والمصور الأسباني فيلاسكيت ، وأضيف اليه من
تاريخنا الأدبي الحديث العقاد . ولعل منبع هذه المشاعر الدفينة
رواسب التجارب المريرة التي ظن كاتبنا أنها عديمة الأثر على
شخصه وأدبه ، وإن كانت لا تتصف بأية صفة ذميمة أو خبيثة ،
ولكنها رغم شدتها تعد مشاعر حميدة ، كما يقول أهل الطب .
وتهلثت هذه المشاعر في كراهيته للأدب تورجنيف وللناقد
الروسي بلنسكي وللأشراكيين والماديين . ويرجع بعض النقاد
شدة تفجراته الى ثوبات الصرع التي كان يتعرض لها بين الفينة
والأخرى . والتي كثيرا ما وصفت شخصيته بعدم الاتزان .
ولكنها من ناحية أخرى ساعدته على التغافل في النفس
البشرية ، وعرفته بأسرارها على نحو لم يعرف الا في حالات
قليلة يأتي على رأسها شكسبير بطبيعة الحال . والأهم من ذلك
أنها مكنته من التعرف على كوامن العائشين في قاع المجتمع .

وربما فهم من هذا العرض أن دوستويفسكي كان أدبيا
تلقايا لا يؤمن بالتخطيط ، وأنه يترك الزمام لمشاعره لكي
تضع له العمل الفني دون تدخل من وعيه أو ثقافته . وهذا
خطا ربما وقع فيه أدباء روائيون آخرون أسرفوا في الوثوق
بالتلقائية والالهام ، بل لعلمهم اعتبروا الثقافة عائقا يسيء الى
الأصالة . وكثيرون منهم يستشهدون بدوستويفسكي كمثال
فريد لنظرتهم ، ولكنهم لو عرفوا تاريخ حياته لأدركوا مدى
عمق ثقافة هذا الرجل الذي طلب من أخيه ارسال ترجمة
للقرآن وبعض كتب كانط وجوته . وهذا يثبت لنا مدى اقتناعه
بأهمية الفكر للأدب ، وإيمانه أيضا بضرورة الملم الأدب ،
سواء أكان شاعرا أو روائيا باق التفاصيل التاريخية ، وإطلاعه
على الأحداث الجارية . ويؤثر عنه أنه كان يقرأ مختلف
الصنف الناطقة بما يعرف من لغات ، ولم ينس مطالبة أخيه

La valeur de l'Homme est en proportion de sa (*)
faculté d'admirer.

اثناء وجوده خارج روسيا بالمحافظة على الجرائد اليومية التي صدرت اثناء غيبته حتى يطلع عليها بعد عودته الى وطنه .
فلا عجب بعد كل ذلك اذا رايناه يؤمن بوجود اتصاف الفنان بصفات المفكر وضرورة احتواء عمله الفني على أفكار جديدة تضيف الى معرفتنا بالواقع ، وأن يساعد على ادراك العلاقات بين الواقع وظواهر الحياة . ومن هنا لاحظنا عدم تفرقة دوستويفسكى بين الوقائع الملموسة والنظريات ، فكلاهما يمثل ركنا من أركان الحقيقة . ورواياته مشحونة بالأفكار . ولا يقصد بذلك شطحات الفكر ، ولكنها غالبا ما كانت مرتبطة بالتطورات العامة الشائعة الممثلة للرأى العام فى عصره . ولا يقصد بذلك انكار دوستويفسكى لآى مؤثرات أخرى خلاف العقل ، كما يرى العقلانيون .

وتمر رحلة الخلق الفني عنده فى عدة أطوار ، مع ملاحظة عدم اعترافه بوجود أفكار قبلية أو مسبقة تفرض على الكاتب ، ولكنه يؤمن بالفكرة كومة مباحثة تنير له طريق الابداع ، وترشده الى الخطوات التالية التى تنتهى باكمال العمل الفني . ولا يقر تطبيق المنهج العلمى عند تأليف الرواية ، التى لا يباح فيها اجراء عمليات تجريدية من الواقع المحض . ومن هنا جاء تركيزه على الوقائع الجزئية التى يقوم برصها فى شكل مواقف وشخوص تتفاعل على انحاء شتى بطريقة مشابهة لما يجرى فى قسم الانماء اللحنى فى الصوناته والسمفونية . ولا يقر دوستويفسكى التضحية بالصنعة الفنية فى سبيل فرض معتقداته ، والتعبير عنها على لسان أحد شخوص الرواية على نحو يجعلها تبدو نشازا فى جسم العمل الفني ، كما فعل تولستوى عندما تلمص شخصية ليفن فى ملحمة العظيمة « الحرب والسلام » .

ويؤمن دوستويفسكى بوجود التحام الشكل والمضمون فى وحدة واحدة حتى يكتسب العمل الفني مظهر الحياة ، ولا يبدو مجرد وعاء تصب فيه المادة الفنية . ورفض انتقادات المعارضين وجود أكثر من خط درامى فى رواياته مما جعلها تبدو مضطربة مشوشة ، بل ويصعب تتبع أحداثها ، ونسوا أن دوستويفسكى يمثل اتجاهها جديدا متأثرا بالنهضة الموسيقية الكبرى فى القرن التاسع عشر التى تتصور العمل الفني شيئا متعدد الأبعاد يصور الحياة ككائن دينامى حى وبوليفونى ، ومحاولة للتوفيق بين المتناقضات والمتباينات .

ومن ثم يصح وصف روايات دوستوفسكى بأنها فاتحة الاتجاه البوليفونى فى تاليف الرواية ، ولا يعيب تقنيته أنها كانت متأثرة بتقنية المبلعات المثيرة ، وأنه كثيرا ما تماثل ومؤلفى الروايات البوليسية . والمهم هنا هو مدى فهمنا لمعنى التأثيرات ، والابتعاد عن الأعمال الرخيصة التافهة . فالغاية من التأثيرات عند دوستوفسكى تستند الى نظرية ترى الواقع ظواهر حافلة بالأسرار والخفايا التى تبسو فى نظرننا وكأنها غير مرتبطة بعلة ما ، ويتوجب على المؤلف البحث عن الخيوط الدقيقة التى تربط هذه الأحداث والوقائع المتناثرة بعضها ببعض ، أى البحث عن خيط آريادنا (*) . وتتجلى براعة دوستوفسكى فى لفت انتباهنا الى بعض الأحداث الفارغة التى تساعد على شد انتباهنا . وفى ظنى أن الفضل من خلفه فى هذه الناحية هو المخرج الفرد هتشكوك . ويعمل دوستوفسكى ولعه بالخفايا وكوامن العقول الباطنة ، فالواقع فى نظره غامض ، وهناك اختلاف بين مظهره ومخبره ، وهو ملمع بالأحداث المنذرة ، والكثير من الخطايا التى يرتكبها البشر تهينهم للبيع من جديد فى صورة أفضل ، ومن هنا فعلينا ألا ندهش اذا تحولت نظرتنا لشخص ما من النقيض الى النقيض ، فرأيناه فى البداية شيطانا ثم وصفناه بالقديس فيما بعد . ويستحق من ساعد شخصا آخر على التكلم عن خطاياه وعلى بعثه فى صورة جديدة تقديرا يفوق تقديرننا لجميع غزوات الاسكندر الأكبر !

وتكاد أفضل روايات دوستوفسكى تتركز على فكرة أو تيما واحدة ، وهى كيفية سقوط بطل الرواية وكيف تحقق له الخلاص بعد ذلك ، والأفلات من اللعنة التى أنصبت عليه . ولا يهتم كثيرا بالحديث عن ماضى شغوصه لأنه كان يرى هذه الشخص من صنع البيئة التى نشأوا فيها ، ولا دور لهم فى تشكيل طباعهم وشخصياتهم ، ويرجع ولع الكاتب بالأجوجات (**) البوليسية الى رغبته فى تجسيد المواقف الاجتماعية التى تيسر الكشف عن طبائع شغوصه فى مواجهة

(*) Ariadne أسطورة اغريقية من فتاة أولمت بثميرس عندما جاء الى كريت وعرفته على مس الطريق الذى يساعده على الخروج من التيه بعد أن قتل Minotaur .

(**) ترجمت مصطلح Plot الى أحويكة ، ومن الشائع ترجمته الى « حبكة » التى كثيرا ما نستعملها كمقابل لكلمة مهل أو مهوش ، أو متراخ وإتمنى أن تلقى ترحيبا لأنه من الواجب أن ينفرد هذا المصطلح بمعنى واحد متعا لاثارة اللبس - (المترجم)

الظروف الاجتماعية والتاريخية التي يتعرضون لها • ولا تنمو
المواقف في روايات دوستوفسكى تبعاً لقوانين ملزمة صارمة ،
ولكن الأشخاص هم الذين يغيرونها تبعاً لمشيئتهم ، وتعكس
هذه الناحية نظرتة الى العلاقة بين الشخصية والمجتمع • فرغم
تأييده للاعتقاد بأن للبيئة القدر المثل في خلق الشخص ،
الا أنه يعتقد أيضاً أن أفعال الأشخاص هي المسئولة الأولى عن
المواقف التي تواجههم •

ويتصور دوستوفسكى العالم ميداناً للصراع بين الأفكار
والنظرات ، ومن ثم فإنه يرفض وضع نهايات محددة أو حقائق
نهائية ، لأنه يتصور الحوار (الديالكتيك) بين الأشخاص
مستمراً ، وأرغمته محدودية المساحة المخصصة للرواية على
تجاهل وجود ما لا حصر له من الديالكتيكات الأخرى ، وإلى
اتباع صيغ روائية بوليفونية تجمع بين أكثر من ديالكتيك •
ومن اليسير تمثيل ما يقصد بالرواية البوليفونية لو تذكرنا
أحدى فوجات الموسيقى الألمانية الشهير يوهان سيستيان باخ •
ولكى ندرك كيف تصور دوستوفسكى مخطط رواياته
ما علينا الا أن نقارنه بتصور مياين لتصوره كنظرة ايفان
تورجينيف الى السيرة المتخيلة لأبطال الرواية ، ، اذ كان يكتب
سيرة كل شخصية في ورقة منفصلة ، ثم يجمع مادته في شكل
قصة مختصرة في ما لا يزيد عن الصفحات الثلاث ، وكأنه
يكتب قصة مبسطة للأطفال •

وكان تورجينيف يضع مخططات لرواياته ، وإن كان
الديالكتيك بين شخصوصه هو الأداة الأساسية لأحبواكاته ،
أما دوستوفسكى فإنه يعتمد الى جعل مخططة يظهر في صورة
شفافة ناصعة وسط أحداث أشبه بالغمام ، وبينما كان
تورجينيف يدعش لما حل ببطله بازاروف في رواية الأبناء
الأبناء ، كما اعترف فيما بعد ، رأينا دوستوفسكى على عكس
ذلك يعرف مصائر أبطاله من البداية • اذ كان المستقبل يبدو
مثلاً في المخطط ويحدث تأثيراً يومياً على الحاضر ، يعنى أن
طبيعة البطل لم تكن هي التي تحدد مصيره ، لأنه جعل هذا
المصير مرتبطاً بالرواية في جملتها ، وبعد تمثيلها كاملة بالفعل
في مخيلة المؤلف •

ولعلنا نتساءل : وهل سمع دوستوفسكى كلمة
« بوليفونية » التي تطلق على نوعية ما أبدع من روايات ؟

وقد يرجع هذا التساؤل الى الفن بان دوستوفسكى ، وما عرف عن حياته من فقر وضيق ذات اليد لم تتيح له الفرصة لتعلم الموسيقى مثلما فعل تولستوى ، ولم يتسن له حضور الحفلات الكبرى فى عواصم الموسيقى الأوروبية ، او مشاهدة عروض كاملة للدرامات الموسيقية لفاجنر ، ولكن هذا الاعتراض يعنى تناسى وجود أعلى التيارات فى المسارح الأوروبية الذى أتاح لأولاد « الايه » مشاهدة أعظم العروض المسرحية والأوبرالية ، وفى أغلب الفن لقد استمتع دوستوفسكى بهذه العروض فى فترات اقامته الاضطرابية فى سويسرا والمانيا . ولم تكن الموسيقى وحدها ذات تأثير على فنه الروائى . اذ كان مولعا ايضا بالتصوير وزيارة متاحف الفن ومعارضه ، وانعكست واقعته على آرائه فيما أعجب به من لوحات . فلم يرقه الفن المتعارض مع الواقعية عند فاجنر ، ورأى فى واقعية عصر النهضة الإيطالية (الرئيسانس) مثلا أعلى لجميع الفنون ، واعترف عن اعجابه ببعض تصاوير رافائيللو ، واشترى بعض الستنسغات الدينية وصورة أخرى لمربرانت برفقة زوجته ساسكيا .

وكان يؤمن بوجود تقبل المتلقى لتأثير العمل الفنى مثلما تمثل لمبعضه . وأعجب ببوشكين لانه نجح فى تحقيق هذه المهمة على نحو لم يصادفه عند غيره من الروس باستثناء جوجول أحيانا . وأدرك صعوبة تجسيم الخواطر الفنية اعتمادا على المحاولة الأولى ، فكان يعاود مراجعة ما كتب ، بل ويؤجل تجسيم فكرته حتى يعين الوقت المناسب ، وكم مزق من أوراق لم يرض عنها ، واضطر أحيانا الى إعادة البدء من البداية وتناسى ما كتبه من قبل . وباختصار لقد اعتقد أن العمل الفنى مسئولية كبرى تتطلب اجراء ما لا نهاية له من التعديلات ، لأن الفن مهمة شاقة ، وليس مجرد خواطر ملهمة فحسب . ولا يعنى هذا انكار دور الالهام الأولى ، ولكن الفنان يخطئ خطأ جسيما اذا توهم أن الالهام غير قابل للمراجعة والتعديل ، وربما الاستبعاد ، ولا يميل دوستوفسكى الى التفرقة الشائعة بين الفن والصناعة ، ولكنه يعتبر الشيتين مترادفين ، لأن الفنان صناع ماهر ومثابر . فلا عجب اذا سمعنا أن رافائيللو كان يعجز أحيانا عن ابداع أكثر من صورة واحدة فى السنة . ولكن دوستوفسكى لا ينسى الاشارة الى ضرورة خضوع التقنية للفن ، باعتبارها ضرورة فحسب .

ومنذ خدائته وهو مولع بتنوع الثقافة • ويكفى أن نقرا
هذه الرسالة التي أرسلها إلى أخيه عقب الإفراج عنه والتحاقه
بالآلاى السابع فى سيبيريا :

(لا ترسل لى جرائد • ولكن عليك أن توافنى ببعض
كتب التاريخ والاقتصاد وبعض أسفار آباء الكنيسة وأكبر قدر
من الكلاسيكيات المترجمة إلى الفرنسية ، والتي ألفها هيرودوت
وتوكوديد وتاسيتوس وبليني وفلافيوس وبلوتارك ديودورس
(وجميعهم من المؤرخين اليونانيين والرومان) ، ولا ترسلها
جميعا دفعة واحدة بطبيعة الحال ! ولا تنسى أن تزودنى بقاموس
لغة الألمانية • وأذكرك بكتاب بيسانن (*) فى الفيزياء وباحد
المراجع الكبرى فى علم وظائف الأعضاء ، ولا بأس من أن يكون
بالفرنسية إذا اكتشفت أن الكتاب الروسى لا يفى بالغرض •
وأحرص على شراء هذه الكتب فى طبعاتها الرخيصة ، وسأكون
شديد الامتنان لآى شيء مهما كان نافعاً تستطيع أن تؤديه لى •
وعليك أن تقدر مدى حاجتى لهذه المراجع على الفور ، لأننى
لا أستطيع أن أحيأ بغير زاد فكرى وروحى » •

وعلى الرغم من غزارة معرفة دوستوفسكى وحسن الملمه
بالتراث الحضارى والأدبى ، إلا أنه لم يثأر عند كتابته لرسائله
التي تضمنت معظم تصوراته عن فلسفة الفن بما قرأ من رسائل
بليغة تعد من مفاخر الأدب الفرنسى ، كما لاحظ أندريه جيد ،
أذ اتصفت هذه الرسائل باضطراب أسلوبها ، وتوارد الأفكار
فيها على نحو عشوائى ، ولكنها ظلت محتفظة بسرائرها وخصوبتها
حتى فى هذه الصورة المهوشة • ومن الغريب أن يختلف الأمر
عندما كان دوستوفسكى يبدع رواياته • فقد كان نيقا يكثر
من مراجعة مسوداته وينقحها أو يمزقها ولا يرضى عنها إلا عندما
يحس باكتمال التعبير فى كل قصة رواها أو صفحة كتبها •
ويرجع أندريه جيد هذه الظاهرة إلى نفور دوستوفسكى من
تحرير الرسائل ، التي كان يراها ترفاً ليس هناك ما يبرره •
ولما كانت هذه الرسائل تعتمد فى الأغلب على بعض المعتقدات
الشخصية ، فإنها كثيراً ما جاءت بهيئة عن الانصاف ، حافلة
بالاعذار • وفى إحدى رسائله لأخيه يقول : « لعلك تذكر
الآن سر نفورى من مدام دى سيفينييه (*) التي اشتهرت

(*) Pissaren مؤلف معاصر فى الفيزياء ، لم يعد يذكره أحد

الآن • ولم يكتب أندريه جيد شيئاً عنه فى كتابه عن دوستوفسكى •
Sévigné. (××)

ببراعتها في كتابة الرسائل » ومع هذا فإن الاطلاع على هذه الرسائل له أهمية كبرى عند دارسي دوستوفسكي لأنه يبين لنا نفوذه من الكتابة تحت العاج الضرورة ، والعوز المادي ، والالتزام بزمان محدد يفرضه الناشر الذين لا يعرفون ما يعانیه .

ولعلنا نزداد إعجابا بدوستوفسكي عندما نراه يعترف بأنه لم يكن يرضى عن التعاقد مع الناشرين إلا بعد أن تمتلئ رأسه بالموضوع ، واحاطته احاطة كاملة بالأفكار التي سيعرضها في كتابه المنشود .

ولا عجب بعد ذلك إذا اعترف لنا بأنه أعاد تخطيط رواية المسوس عشر مرات ، واضطر الى كتابة الجزء الأول من جديد . وقبل ذلك كان في نيته تأليف رواية الجريمة والعقاب في ستة أجزاء ، وأحرق مخطوطها ، ولم يحتفظ إلا بالجزء الصغير الذي بين أيدينا الآن . ورغم ولع دوستوفسكي بالاعترافات وعلم احجام شغوصه عن البوح بكل ما يجول في أذهانهم من خواطر ، أغلبها مرضية ، أو متعارضة مع الأعراف السائدة ، إلا أنه فيما يتعلق بشخصه لم يقدم لنا من خصوصيات أفكاره إلا النزر اليسير مما جال في خاطره ، إذ كانت الأولوية في كتاباته لمادة رواياته ، أما أخباره الشخصية فلها مكانة ثانوية ولا يحرص على تعريفنا بها . ولا يخفى مدى اختلافه في هذه الناحية عن تولستوى .

وينهش النقاد من ولع دوستوفسكي باذلال نفسه ، وعدم خجله من الاعتراف بمواقف يحرس الأدباء الآخرون على انكارها ، واتهام الآخرين باختراعها . ونذكر على سبيل المثال هذه الحكاية التي رواها عن لقائه بتورجينييف في مذكراته . وكان الود مفقودا بينهما . فعندما توجه دوستوفسكي الرقيق الحال لمقابلة تورجينييف قابله في مكتبته الأنيقة بعد مراسم شكلية كان من المفروض ألا تحدث عند لقاء أدبيين في نفس المكانة . وارتسمت على وجه تورجينييف بعض المظاهر الفاترة عندما سأل دوستوفسكي عن سبب زيادته بدلا من أن يأخذه بالأحضاسان ، كما كان دوستوفسكي سيفعل لو انعكست الآية وحدث الاستحيل وجاء تورجينييف لزيارته . وبوغت تورجينييف باعتراف دوستوفسكي المبالغت : يا مسيو تورجينييف لابد أن اعترف لك بشسدة احتقاري لنفسى .

» ثم سادت لحظة صمت قطعها دوستوفسكى منفجرا في غضب « ولكنى ربما كنت أحتقرك احتقارا يفوق احتقارى لنفسى ! « هذا هو ما أردت قوله » ، وغادر مكتبه بعد أن (رزع) بابه بشلة .

وكثيرا ما تشيد المراجع الكبرى في علم النفس بدور دوستوفسكى الريادى فى وضع أسس هذا العلم ، وتصفه بالرائد العظيم لعلم جديد ارتقى فى نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين على يد أمثال فرويد ويونج وأدлер ، ولكن أندريد جيد ينكر ذلك ، ويعتقد أن دور دوستوفسكى لا يتجاوز دور المكتشف الذى لا يهتم بوضع قوانين أو نظريات عامة للنفس الانسانية ، ولكنه يعرض نماذج شتى فى الكوميديا الانسانية . ولو شئنا التعميم فلنا أنه يعتبر الركيزة الكبرى فى نفوس البشر هى النزوع الى الزهو والتعرض فى سبيل ذلك للإذلال ، والتداخل بين الحالتين لاختلاط الخير بالشر حتى بنا أحيانا وكأنه يبارك الشر ويراه أفضل مدخل للتعرف الى الخير ، وتشغل مشكلة الشر والشیطان حيزا كبيرا فى مبدعاته . وربما بنا للبعض من المانويين أو أتباع مانى الذى آمن بوجود قوتين منفصلتين : قوة الخير وقوة الشر .

وتتداخل الأحداث عند دوستوفسكى وتشابك ، ولا تنتهى نهاية محددة تساعد على التعرف على منظوره اليها وتحديد ما يعجبه من قيم وما ينفّر منه ، ومن هنا يتعدى تأييد - أو نفى - ما قاله بعض الكتاب السوفيت عن تنبؤ دوستوفسكى بالثورة البلشفية ، وهل كان مؤيدا لها أم رافضا لكل ما كان يخشاه من آثارها ، فهذان الاحتمالان المتباينان واردان فى جميع مؤلفاته . ولعله كان عزوفا عن التنظير وصوغ مذهب فلسفى ينسب اليه ، كما حدث فى حالة تولستوى . وقد يوصف استعداده النظرى بالعجز ، لأنه جمع مادة وفيرة لأثبت ما تتعرض له الحياة الانسانية من زيف وادراكه لكل التحاذير التى تورطت فيها البشرية . ومع هذا فانه لم يوصى بأى اتجاه يتوجب اتباعه لاتقاء الشرور المتوقعة ، لأنه كان يفرق بين أسلوب الفكر وأسلوب الأديب عند رواية الأحداث . فعندما يرتب دوستوفسكى الوقائع والمواقف فانه لا يهتم بها باعتبارها نماذج لفكرة سبق أن ساوره ، أو لأنها تؤيد نظرية ينوى طرحها . كما أنه لا يهتم بالمشاهدة لذاتها ، كما يفعل

العلماء والمنظرون ، ولكنه يفكر فى الوقائع النفسية بأسلوب
الأديب الذى تشغل باله قضايا خاصة يحاول الاهتداء الى حلول
لها ، وينوى عرضها عرضا أدبيا ، ولا يهتم كيف ستتلو
الأحداث حولها ، وكم سيستغرق تدوينها . فقد شغلته رواية
الاخوة كارامازوف زهاء تسع سنوات ، وكانت المعضلة التى
دارت حولها هذه الرواية هى المشكلة ذاتها التى شغلته دوما
- شعوريا ولا شعوريا - انها مسألة وجود الله .

ولا يسعى دوستوفسكى لاقناعنا بوجهة نظره ، ولكنه
يهدف فقط الى القاء الضوء على المواضيع القاتمة من كوامننا ،
التي بدت له محددة واضحة المعالم وعظيمة الأهمية . ولا تتخذ
هذه الحقائق صورة المجردات ، ولكنها تظهر بمظهر الأفكار
الشخصية العميقة .

وذكر لنا سناخوف عادات دوستوفسكى فى الكتابة
فقال انه كان يعمل ليلا ، أو اذا توخينا الدقة قلنا انه يعمل
عندما ينتصف الليل ويسود السكون ، وأهم ما يحرص أن
يراه أمله هو السماوار لتجهيز الشاي والقهوة ، ويستمر فى
العمل خمس أو ست ساعات ، ويرتشف من حين لآخر كوبا
باردا مخففا من الشاي ، ثم ينام عند طلوع الفجر ، ويظل
نائما حتى الثالثة ظهرا ، ويمضى وقته بعد ذلك فى زيارة
أصدقائه أو مسامرتهم ، وعندما اقتربت حياته من نهايتها لم
يعد الشاي كافيا « لعدل مزاجه » فكان يستعير عنه
بالشروبات الروحية ، ولم يعد يطبق رائحة الشاي ، فعندما
قلمت له إحدى السيدات فئجانا منه ، لئن « خاشها » ! .

٥

وربما كانت غلبة الشر والروح الشريرة على مبدعات
دوستوفسكى هى التى صبغتها باللون القاتم الذى ينفر منه
المولعون بجو الصالونات الشائع فى أدب الغرب فى القرن
التاسع عشر ، الذى ألفه فى الأغلب أدباء ينعمون براحة البال ،
وتوافر لهم كل وسائل الترف بعد انتشار الحياة البورجوازية
والاستمتاع بمستحدثات التحضر فى مجتمع الرفاهية الذى برز
فى أعقاب الثورة الصناعية ، ولعلمهم يغفرون للكاتب اختلافه

عن النموذج الذى تخيلوه لمظهر الأديب الذى يؤلف روايات
 انيقة تعرض فى أسواق الكتب مغلفة فى أفخر أنواع الجلود ،
 اذا عرفوا أن سر اختلافه عن هذه المظهر انما يرجع الى انغماسه
 فى بعض العادات السيئة كادمان المخدرات أو معاشرة البغايا ،
 ولكنهم نادرا ما يتعاطفون على الكاتب اذا سلبه الفقر كل
 نفاذ الشباب وحرمة من الاستمتاع بصحبة أشهر
 الارستقراطيات من النساء • اذ كانت صورة دوستوفيسكى
 قريبة الشبه بأدباء العصور الغابرة الذين عاشوا فيما يشبه
 الأطلال ، ولم يعرفوا حياة القصور ، ولم ينادموا غير التمساء
 ممن سحقتهم المصائب والكوارث • وكما رأينا لم يعرف
 دوستوفيسكى الطفولة السعيدة التى تحدث عنها أدباء كثيرون
 خارج روسيا ، فمن غير المستغرب إذن أن يستبعد دوستوفيسكى
 الحديث عنها فى مذكراته ، أو التلميح اليها فى رواياته ،
 واكتفى بتصوير هلاوس الأطلال والصغار كما رأينا فى الرواية
 الأخيرة "كارامازوف" ، ثم أمضى بعد ذلك سنوات فى المدرسة
 الهندسية العسكرية أو لعلها إحدى المدارس الصناعية المتوسطة
 بلفتنا الحاضرة ، ولم يتعرف خلالها على أى أصدقاء ، لأن
 الصداقة تحتاج الى اتفاق بعض المال ، وأغلب الظن أنه كان
 يخشى افتضاح أمره عند أبناء المدرسة من الموسرين ، ومن ثم
 اعتاد التوقع والاكتفاء بالتعرف على ما يدور فى أعماقه ،
 واهتمنى الى وسيلة ناجحة لقتل الملل الذى يتخلل مثل هذا
 النوع من الحياة عندما أمضى الكثير من الليالى فى ترجمة بلزاك
 (أوجين جرانديه) ودون كارلوس لشيبلر • ولما كان قد اعتاد
 الفقر فانه لم يظن الى قيمة ما تجمع بين يديه من مال ، وسرعان
 ما بدده ووزعه على المعوزين والمحتاجين من أمثاله ، وعلمته هذه
 الأيام كيف يدخر أنفعالاته وهمومه ويحسمها فى صورة
 رواية شبيهة بما يقرأ أو يترجم ، وكانت أول ثمار هذه التجربة
 رواية المساكين التى ألفها على ضوء مصباح غازى خافت ، ولعله
 ذهل عندما حققت الرواية نجاحا غير متوقع ، بل وأعجب بها
 أكبر نقاد روسيا بلنسكى ، الذى كان دوستوفيسكى يمهته
 أشد المقت • اذ قال له : هل أدركت ماذا فعلت ؟ واستمع
 دوستوفيسكى الى كلماته وكأنه يحلم ، لأنه منذ طفولة لم يعرف
 الفارق بين الحلم والحقيقة ، وافاق فى النهاية وأدرك القوة
 الكامنة بداخله ، والتى استحثته الى التركيز على ابتلاع الرواية ،
 وجعلها لسان حال لكل التمساء من أمثاله ، والذين لا يعرفون
 فى حياتهم غير التوتر ، واكتشف متأخرا أن ما يحصل عليه

من مال سيساعد على تسديد ديونه • ولكن الأحداث توالى ،
 وكانها استجابت لرغبته فى ايثار التعاسة والشقاء على حياة
 الدعة والاستقرار • وهل هناك ميدان اقدر على تحطيم القوى
 الخلاقة من السياسة التى زجت به فى السجن ، بعد أن نجا
 بمعجزة من حكم الاعدام • واستفاد من كل هذه المحن التى
 زودته بمادة لرواية من نوع لم يخطر ببال اديب قبله • فالف
 رواية فى منزل الموتى التى اختلفت الآراء فى تقييمها ، وان
 كانت لم تختلف فى الاعجاب بطرافة موضوعها المستمد من
 ذكرياته عن النفى فى سيبيريا ، واختارها بعد ذلك ليوش
 يانتشك كموضوع لافضل لوبراته قاطبة •

وانتجت له الفرصة عندما اقام فى سويسرا اثر هروبه
 اليها - على نحو ما ذكرنا - لكى يغير مسار حياته وطابع اديه •
 اذ كانت سويسرا من الأماكن المحببة للأدباء والمفكرين المعاصرين
 له ، والذين كانوا سيقدرونه تقديرا صحيحا ، كان من الصعب
 أن يحظى به فى بلاده • فهناك كان بمقدوره أن يلتقى بأدباء
 وفلاسفة وموسيقين من أمثال نيتشه وفاجنر وهيبيل وجوتفريد
 كيلر وربما فلوبير ، ولكنه لم يعرف احدا منهم معرفة شخصية ،
 وان كان قد قرأ الكثير من كتبهم ، وربما كانت هذه الفكرة التى
 ذكرها شتييفان تسفايج مسرفة فى الوهم وتجاهل جوهر
 شخصية دوستويفسكى ، الذى ازداد تعلقه بروسيا أثناء
 غربته عنها ، وازداد مقتنه للغرباء الذين لم يتمكن من التكيف
 معهم أو اعتياد عاداتهم ، ولعله كان سيمكر معهم نفس تجربته
 المذكورة آنفا عن ثقائه بتورجنيف ولكن الله سلم ! اذ جات
 ثمرة هذه الأيام التى كان باستطاعته أن يحولها الى أيام
 سعيدة ، ولكنه فضل على ذلك استبقاء طابعها التعس الذى
 سيساعده فيما بعد على تحويل انفعالاته وتجاربها الى أحداث
 روائية يزود بها آياته الشهيرة كالجريمة والعقاب والابله
 والمسوس والقامر •

وبالرغم من أن روسيا كانت سبب كل ما أصابه من
 محن ، الا أنها ظلت حبه الوحيد ، بل ووصفها فى بعض
 رواياته بارض الميعاد ، واعتقد أن رسالتها هى التوفيق بين
 روحها القومية والروحانية ، وانتهاز فرصة احياء ذكرى الشاعر
 بوشكين ، ودعوته لالقاء كلمة فيها تتلو كلمة تورجنيف المقتون
 بالقرب ، فالتقى خطبة عصماء حافلة بالاشادة بامجاد روسيا

التي لم تقدره الا عندما اقتربت حياته من نهايتها ، ووصف
بكاتب روسيا الأول ، وحتى جماهير الشعب التي كانت لا تعرف
القراءة والكتابة فانها انتهزت فرصة جنازه الذي كاد يتحول الى
انقلاب لتحقيق حلم دوستوفسكى فى توحيد روسيا •

ومن عجب أن بعض المؤرخين قد ربطوا بين ما حدث فى
جنازه وبين الأحداث التالية • فلقد اغتيل القيصر بعد أسابيع
ثلاثة ، وشاعت اللعنة للثورة التي لم تكن قد اتخذت الطابع
البلشفى ، كما تحاول المراجع السوفيتية المغرضة القول ،
ولعل العكس هو الصحيح ، فربما اعتقد بعض الناس أن الثورة
هى المنقذ الوحيد من الوقوع فى براثن الشيوعية ، وكانوا
يجعلون قيام ثورة بورجوازية تسعى لتحرير الروس والغاء
الرق ، وتقييد سلطة الحاكم بغض النظر عن شخصه وهل
سيكون قيصرا ام رئيسا للجمهورية !

وبظن أحيانا أن دوستوفسكى بحكم اشتغاله بالكتابة
بدافع الضرورة الملحة ، كان لا يعنى باختيار كلماته ، أو يكتب
على الطريقة الصحفية • ولكن التهم فى كتاباته يثبت مدى
عنايته باختيار الكلمات النابعة من كوامن نفسيات شخوصه ،
وكانه انتزع بمضغ قلمه من سلوكهم حتى يصبح مرآة تعكس
ما يدور داخل هذه النفوس طريقة ترتيبه للكلمات ، حتى فى
الجمال المتورة ، التي ربما اعتبرها بعضنا جملا شائنة ، أو
غير مناسبة لشخصية أدبية عظمى مثل دوستوفسكى ، لقد
كانت هذه الجمال مثبتة بقصد على هذا النحو ، فعندما قصد
الكاتب تصوير شخصية الجنرال العجوز الفشار ، عمد الى
اظهار حديثه متماسكا وخاليا من التناقض فى البداية ، ولكنه
عندما يسترسل فى الكلام والفشر يكتفى منه التماسك ويكرر
نفسه ، وكأنه نسى ما قال ولم يعد يهتم بغير (السرحان)
بمحدثيه الذين سيعجزون حتما عن متابعتة واكتشاف نقائصه
ومفارقاته • وبالرغم من اختلاف لغتنا العربية واللغات الأوربية
عن طابع اللغة الروسية ، الا أننا بمجرد احساسنا بايقاع حوار
الشخصية نستطيع أن نبين ملامح الشخصية التي رسمها
دوستوفسكى •

ورؤاياته خالية تماما من اية لحظات مثيرة للملل • اذ
كان كاتبنا العظيم من أساتذة التشويق والاثارة البعيدة عن
السوقية • فليده مخزون متنوع من الشاعر مستمد من تجاربه

الفلة ، التي ربما تفرد بها بين جميع من مارسوا الأدب في القرن التاسع عشر ، وحاول أدباء القرن العشرين التشبه به فرائيهم يتنقلون بين مختلف القارات للتزود بتجارب غير مألوفة ، وتفوق الانجليز والأمريكان في هذا المضمار ، وامتلات رواياتهم بأحداث مختارة من احراج أفريقيا أو آسيا ، أو حتى من المناطق الجليدية في المحيطين المتجمدين ، ومع هذا فاننا كثيرا ما نشعر بعجزهم عن النفاذ في أعماق شخصهم . وربما نسب ذلك الى اختلاف العادات واللغات التي لم تمكنهم من تقمص أدوار شخصهم على غرار ما فعل دوستوفسكي .

ويعيب اشتيفان تسفايج على كاتبنا تركيزه على تحليل نفسيات شخصه ، وكان العالم مسكون بالآدميين وحدهم ، ولا وجود فيه لمشاهد طبيعية تأسر اللب ، أو موسيقى للأجرام استطاع الاستماع اليها والى ما يناظرها من موسيقات رفيعة . فاذا قيل أن دوستوفسكي كان ينفر من كل فن مستورد ، فاننا سنتساءل آئذ وما جدوى الثقافة التي كان يتلف عليها ويلج في طلب مراجعتها ما دام قد تسلطت على فكره لعنة الاكتفاء الذاتي والتعصب للفكر الروسي ، وهناك تفسير آخر لاجنامه عن الغوص في الثقافة العالية وهو اعتقاده أن ما كتبه اسلافه أو معاصروه من الروس مثل بوشكين وتولستوى فيه الكفاية ، وأنه لن يضيف شيئا ذا بال الى ما كتبوا ، وأن عليه الاكتفاء بالتفرد والتميز بتعريفنا بما يجرى داخل أعماق الانسان ، وهي ناحية أهمل شأنها بعد العصر الذهبي للأدب الاغريقي وشكسبير . اذ اتخذ الأدب الاجتماعي الذي يتصدى للمشكلات الاجتماعية الصدارة ، ولاسيما بعد نهوض المدينة الحديثة والثورة الصناعية .

ويشبه « تسفايج » دوستوفسكي برميرانت . فكلاهما تحمل حياة الجرمان والفكر وعاش حياة الكادحين ، وتعرف على ظلال الحياة بجميع درجاتها والوانها ، ولم تدفعه الحاجة الفنية الى البحث عن النماذج التي ينشدها بين أبناء الصالونات ، ولكنهما اكتشفا أن عالم المعلمين من القرويين والمجرمين والمقامر يفي بما تتطلبه رسالتهما في الفن . ولا يعيا دوستوفسكي بالقراء الباحثين عن أشباع احلام المنى أو الذين يسعون لقتل الملل بقراءة أحداث مبهجة . فالكثير من الحالات التي رواها دوستوفسكي أشبه بالكوايس ، التي نعهد الى

نسيانها واسقاطها من ذاكرتنا ، لأن مجرد تذكرها يؤلم مشاعرنا ، ويدفعنا الى تجنب الاستغراق في النوم حتى لا تصلنا بأحباطاتها وغرابتها ، على أننا نحاول أحيانا تذكرها وتجميع المتناثرات التي تتألف منها ، لأننا نعتبرها رموزا تكشف لنا عالما مجهولا لدينا هو سخائم نفوسنا . ولم يكن كاتبنا راضيا دوما ، ولكنه كان يغط أحيانا تورجينييف وتولستوى لأنهما كانا يعيشان في بعبوحة من العيش ، إلا أنه كان يهتكت الحاسدين ولا يشعر بأية نقمة شخصية على أي انسان ممن يسمون بالسعداء . وكل ما هناك هو أنه كان يستغل على الحط من شأن الأدباء وتحويلهم الى كادحين يكتبون من أجل لقمة العيش بالمقارنة بنفر آخر ممن سماهم بالأدباء الأعيان . وكثيرا ما توقف عن اكمال عمله الأدبي لحاجته الى فترة فراغ تساعده على مراجعة انجازاته واكسابه الاكتمال .

ومن عجب أن هذا الفنان البروليتاري كان أشد الناقدين لمبدعاته ! فحتى عندما كان يعاني من الفقر المدقع ، فانه ما كان يرضن على بعض الفقرات بالكثير من الصقل والتهذيب . ومن آيات ذلك شروعه في كتابة الأبله أكثر من مرة ، وتمائل هو وعظماؤه الرئاسيين من أدباء روسيا في نفوره من فكرة الأدب للأدب ، وكما تغلج جوجول عن كتابة الأدب بعد انتهائه من كتاب الأرواح الميئة وتحول الى الصوفية والتبشير بمولد روسيا جديدة . وكما نهد تولستوى الأدب وتبشئ رسالة نشر العدالة والخير . وكما ادار ماكسيم جوركي وجهه للشهرة واتجه للدعوة الى الثورة ، فقد عمد دوستويفسكي رغم استمراره في المناظرة على الكتابة حتى النهاية الى الدعوة الى الملكة الثالثة أي الى الأسطورة الرئوسية الحافلة بالخفايا والأسرار . ولم يبد الفن في نظره غاية ، ولكنه تحول الى مجرد خطوة أولى تعقبها خطوات أخرى تقربه من العالم الروحاني الحق ، وبذلك أثبت صدق قول جوته « أن علم قدرتك على اكمال شيء ما من دلائل عظمتك » .

وقد اعتدنا هذه الأيام أن ننسب كل تقدم حدث فيما يدعى بالعلوم الانسانية الى المنهج الوضعي ومن تبنيه في مختلف المجالات من علماء النفس والاجتماع والأنثروبولوجيا . الخ . وننسى دور العباقرة الذين فاض علمهم خارج حدود إبداعهم الأدبي . ويقف على رأسهم دوستويفسكي بلا مرأى ،

فلم يضاهيه الا قلائل فيما اكتشف من عوالم روحية ، ومن المتعذر حصر كل آثاره وما حققه من نتائج ابصاره فى عالم الفكر واكتشافه للعقل الباطن وتحليقه فى الاعالى التى تصيبنا بالدوار سعيا وراء معرفة الذات • وعندما كان لا يعثر على آثار اقدام ، كان يحفر آثارا لنفسه ، وبذلك ازددنا بعد الاطلاع على آثاره الملمة باليات وسحر الروحانيات ، واصبحت تبدو لنا علوما حية تناسب وعينا وتصلح للكشف - مستقبلا - عما يكتنفها من غموض •

والأهم من ذلك هو تعريفه العالم بماهية موطنه روسيا • فقبل ذلك كانت اللول الأوروبية الكبرى تعتبر روسيا مجرد ممر او مدخل لآسيا ، ومجرد رقعة من الأرض تحتل حيزا شاسعا على خريطة العالم ، ومن مخلفات الماضى التى تذكرنا بماضينا البربرى السحيق • وأثبت دوستوفسكى علم صحة هذه التصورات ، وبين أن روسيا ترمز الى عقيدة جديدة ستحتاج العالم ، وأنها ستشارك مستقبلنا بنور جديد فى تسيير احوال البشر • على أن دوستوفسكى لم يسطع وحده بهذا الدور • فقد تعرفنا على الأرستقراطية الروسية بفضل بوشكين ، وصور لنا تولستوى الريف الروسى وابناء القرويين والعالم المشتت المتداعى الذى يعيشون فيه ، ثم جاء دوستوفسكى لكى يعرفنا الاختلاف الحقيقى لروسيا عن جيرانها المتحضرين والبرابرة على حد سواء ، والمبقرية الكامنة وراء المظهر الساذج للروس •

ولست أظن أن هناك من ضاهى شكسبير ودوستوفسكى فى عالم الأدب فى التعرف على أعماق الانسان • فقد استطاع الاثنان النفاذ فى ظلمات الروح الانسانية وتقديم صورة واضحة محددة للعالم لرؤياهما ، واستطاعا أيضا تعريف الآخرين بمجاهل النفس البشرية ، وما يصيبها من انحرافات تسمى فى بعض الأحيان بالهستيريا وبالهلوس ، وتسمى فى أحيان أخرى بالتخاطر (التلباتى) وتعرفنا منهما على الحالات التى توشك فيها النفس على الانحراف او ارتكاب الجريمة • وبطبيعة الحال فإن الأدب حافل بنظائر لدوستوفسكى ولكنهم عرضوا تصوراتهم النفسية بلغة عتيقة مهجورة ، ومن هنا يصح وصف دوستوفسكى بأبى علم النفس الحديث ، لأنه لم يكتف باستخدام كلمات تعميمية كان يصف احدى الشخصيات

بالشجاعة ، وأخرى بالجبن أو الخُبث ، ولكنه عرض النفس في مسودة مركبات تتألف من جملة صفات متعارضة تفسر وقوعها في المفارقات وتحولها من النقيض الى النقيض . وربما كانت الشخصية الأدبية الوحيدة المماثلة لشخص دوستوفسكى هي هاملت . والوحيد الذى يستحق التقدير فيمن سبقوه هو استندال الفرنسى ، والذى حظى بتقدير نيتشه ، ولكنه لم يستطع تحقيق ما حققه دوستوفسكى ، لأنه اكتفى بعرض حالات التردد والقلق ، ولم يطلعنا على باقى ديناميات العقل الباطن . ولن نعجب بعد قراءة دوستوفسكى اذا شعرنا باننا جميعا مصابون بالفصام والعياذ بالله ، فلقد صور لنا بعض الآدميين ممن آدموا الخمر لأنهم كانوا ياملون عن طريق الجريمة التكفير عن خطاياهم . وهناك آخرون بين شغوص دوستوفسكى ممن اغتصبوا صفات الفتيات للتأكد من عذريتهن وطهارة نفوسهن ، ولعلنا لا ندهش الآن كثيرا من وفرة الأمثلة المؤيدة لما قاله كاتبنا ، بعد أن شاعت فى سنوات ما بعد الحرب العالية الثانية حالات غريبة تطالعنا بها الأخبار ، وبخاصة فى البلدان المتحضرة ، وحتى فى مصر ، وخلاصة القول لم يعد من السهل الاعتماد على مصطلحات اللغة فى تشخيص الحالات التى عرضها دوستوفسكى . فالمجون فى نظره يتخذ مظاهر شتى بحيث يتعدى اطلاق صفة الماجن على شخصيتين مختلفتين مثل شخصيتي فيلور كارامازوف والطالب الذى لم يذكر اسمه فى رواية الشباب الغام فى الحالة الأولى ، نبع الفجور من حب الحياة ومحاولة الاستمتاع بها على انحاء مختلفة . أما الحالة الثانية فتتمثل بنوع الفجر من العجز الجنسى ومحاولة اخلاعه تحت قناع من الفسق والفجور .

وعندما يحلل عاطفة كالحب ، لا يعمد الى تصويره فى صورة هزيلة كحالة من الحالات التى يتطلع فيها الآدميون الى تحقيق أكبر قدر من السعادة ، كما يشيع فى الكثير من الروايات ، ولكنه يصوره كأكبر مصدر للقلق وزعزعة الثقة بالنفس . فالمجون عنده لا يشتهون أحيانا أن تقابل عاطفتهم بعاطفة مماثلة من الطرف الآخر ، ولكن لعلهم يبحثون عن غاية أبعد هى الشعور بالشقاء عن طريق الحب ، ومن هنا لا يختلف البغض كثيرا عن الحب .

ولن ندهش بعد هذا اذا تعذر تلخيص روايات

دوستوفسكي ، أو اذا اتصفت هذه الملخصات بالسطحية والهزال ، أو تعرضت للتشويه عند مسرحتها أو تقديمها في افلام سينمائية ، لم يتمكن تقدم التكنولوجيا استيفائها حقها في البراعة في العرض . فلم يشعر دوستوفسكي قط بأى استهواء لفكرة الحب كموفق بين المشاعر . فما يشده أبطاله من الحب شيئا أكبر كثيرا من تحقيق الألفة بين ذكر وانثى وجمع راسين في الحلال ، كما تقول حوايتنا ، وانجاب صبيان وبنات ، ولو صحت هذه الأمانى فيما مضى ، فانها لم تعد صالحة لانسان العصر الحديث الذى أثبت صدق رؤية دوستوفسكي له ، وصحة تصويره له ككائن أو مخلوق جم التقيد يتوجب علينا الالتفات الى ما يعانيه من اضطراب وتفكك قبل الحديث عن طريق حل مشكلاته نفسيا واجتماعيا وسياسيا ، فلا عجب اذا رأى دوستوفسكي المخرج من هذا الصراع هو الاحتماء بالله رغم تصرّيته فى كثير من المناسبات بأن الله قد عذبه طيلة حياته .

ودفعه سخطه الدائم الى التمرد ضد كل تقليد يعامل معاملة الأوثان ، ومن ثم داس بقدميه جميع المقدسات التى تبجلها الحضارة الغربية حتى يمهّد الطريق أمام مسيحيتّه الجديدة ، ولم يرض عن أى شيء يرضى عنه أديباء التنحضر . فما هى أوربا ؟ انها مجرد مقبرة تضم أضرحة نفيسة الى جانب ما تضم من فساد نتن . ولا يصلح عفنها حتى كسباخ يساعد على ازدهار بدور جديدة ، لأن مثل هذه البلور لن تزهر الا فى روسيا (!) . والفرنسيون من هم مجرد غنادير تفهاء . والألمان لا يزيدون عن أمة منحلة من بائعى السجق ! والانجليز باعة سريعة بضاعتهم العقلانية الفجة ، واليهود دائمو الزهو بانفسهم الى درجة تثير التنقز . وأما الكاثوليكية فانها عقيدة شيطانية وسبة فى حق المسيح والبروتستانتية التى تسعى أنها دين عقلانى لا تزيد عن كونها مسخا للعقيدة الحقّة ، يعنى التى تبنتها الكنيسة الروسية . والبابا ، يا له من ابليس يلبس تاجا مرصعا بالأحجار الكريمة ، فاذا تحدثنا عن مدننا سنرى أنها جميعا صورا متنوعة لبابل القديمة بما فيها من دور للعدارة ، وما العلم الا وهم تافه ، والديموقراطية ميدان للفهلوة يشترك فى الاعيها بعض أرباب اللوثة . وبعد أن سخر من كل ما تعتز به الحضارة الغربية ، طالب أبناء بلده بالتمسك بروحهم الآسيوية وبتأريتهم وطابعهم

المحافظ الرجعي الذي لا يؤمن بالعقل ويكتفى بالإيمان بما تنادى به يزنطة • ويدعو بنى وطنه الى التخلي عن سان بطرسبورج التي أفسدتها حضارة الغرب ، فعليهم أن يتجهوا بانظارهم الى موسكو وسيبيريا • وهكذا تحول دوستوفسكى في آيته الكبرى الأخوة كارامازوف الى راهب من القرون الوسطى انتشى بعقائدها ، بعد أن هتف بسقوط العقل لأن روسيا لن تفهم عن طريق الملكات العقلانية ، ولكن الطريق الأوحده لفهمها هو الإيمان • انه الإيمان بروسيا الممثلة الوحيدة للمسيح الجديد في مواجهة الهراطقة الأوربيين الذين لن يحتلوا أية مكانة في المملكة الجديدة التي يدعو اليها • انها وحدها قادرة على نشر كلمة الله ودعوته ، ومن ثم فان عليها أن تفزو العالم في البداية بالسيف ، وبعدها سترتفع كلمة الله عالية في جميع أنحاء العالم ، وبذلك يتحقق الوفاق العالمى بفضل عبقرية الروس وقدرتهم على فهم الجميع وحل كل تناقض كالتناقض بين دور الدولة ودور الكنيسة لأنهما سيفقدوان شيئاً واحداً في المملكة الجديدة ، التي ستتخذ شكل مجتمع يسوده • • الأخاء • وهذه بشارة جديدة تمثل دورة الفلك الحضارى وانتقالها من الغرب الى الشرق !

وبالسذاجة الأدباء عندما يدعون القدرة على انشاء انساق فكرية بمجرد استرخائهم على مقعد وثير ، لم يتوافر لدستوفسكى بالتأكيد • فكل ما يلزمهم لتحقيق ذلك هو تجميع المنفصات التي يتعايشون معها وتخيل اختلافاتها من عالمهم الجديد الموهوم • أما المسيح الجديد فقد رسمه دوستوفسكى في الصورة المقابلة لشخصه وقلمه في عنة شخوص في رواياته كاليوشا كارامازوف والأب زوسيم ، والأمير مويشكن (في الأبله) • ففي مقابل الجهامة التي عرف بها ، تصور هذه الشخصيات بوجوه بشوشة مطمئنة وراضية ، واستعاض عن صوته الأجنس الحاد بأصوات شخوصه الخافتة الناعمة • وبدلاً من شعره الخشن الأسود ، وعينه الغائرتين صور لنا شخصياته الممثلة للمسيح في صورة وسيمة ، وصور شعورها كأنها خصلات من الحرير ، وهستبدل جهامة وجهه بوجوه باسمة تعرف كيف تضحك ؟ ومتى تضحك ؟ • وباختصار لقد اختلعت من شخصية مسيح رواياته جميع المظاهر التي كانت تتمتع في شخصيته • فجميعها شخصيات أنيسة لم تعد تعذب من الله ، وتعرف كل شيء ، لأن العالم بأسره

مفتوح أمام أفئدتها لأن شعارها قد تحول من كراهية العالم
الى الانفتاح نحو حب الحياة أكثر من انفتاحه نحو البحث عن
معنى الحياة •

ومن الغريب أن تكون النتائج التي اهتمت اليها
دوستوفسكي في أواخر حياته متشابهة هي والنتائج التي
سجلها لنا تولستوى صراحة في مجموعة كبيرة من الكتب ،
بعد أن مات دوستوفسكي بما لا يقل عن عشر سنوات •

٦

وعندما نطلع على سيرة تولستوى نعجب كيف أقدم انسان
من عليا القوم في بلاده على الاشتغال بالأدب والفن ، فقد جرت
العادة حتى خارج روسيا أن يكون هناك باحث الى جانب الموهبة
الأدبية والفنية يدفع الشخصية الموعودة بالاكثواء بنار الفن
والأدب على تغيير مسار حياتها ، ويأثر الطريق الوعر في الحياة
على الطريق المهد • وقد تكون هذه العلة اضطراربا نفسيا
أو عاهة جسمانية أو رغبة ملحة في تحدى الآخرين ، والى غير
ذلك من الأسباب التي لا يكفل علماء النفس عن تتبعها
واستقصائها ، بل وإيثارها على انجاز الفنان •

ولقد أصاب تسفايج عندما استهل كتابه عن تولستوى
بالحديث عن سيدنا أيوب الذي كان يحيا آمنا مطمئنا ويتمتع
بموفقور الصحة ولا يعاني من أى سقم ويخشى الله وارتكاب
المعصية ويملك سبعة آلاف رأس من الماشية وثلاثة آلاف ناقة
وجمل وخمسمائة من أناث الحمير ودار فسيحة عامرة حتى
نظر اليه على أنه اعظم أبناء البشر قاطبة ، وظل يتمتع بالعدة
والسكنة الى أن حلت الساعة التي حددها الله لاختبار مدى
صموده للمحن حتى يفق من سبات الطمأنينة والشعور
بالأمان ، ويكاد هذا الاستهلال يشبه بداية حياة تولستوى •
اذ كان هو ايضا اعظم أبناء بلاده وعصره ، وكان يحيا في
بحوحة من العيش في دار أسرته العريقة • وعرف بمثانة بنيانه
وتمتعته بالصحة والعافية ، واختار زوجته بمحض ارادته ،
وانجب منها ١٣ ولدا وبنتا • وعندما اشتغل بالأدب أبدع آيات
ما زالت تأسرنا وتتمتع بالخلود داخل روسيا وخارجها •

وباختصار لقد تماثل تولستوى وأيوب فى تمتعهما بنصيب وافى من كل ما يشتهى البشر الى أن جاء يوم الاختيار الذى حدده الله لمعرفة مدى صلاحية هذا الرجل فى الدعوة للحق والخير ، ومدى إيمانه بضرورة اقتران الأقوال والأفعال ، ففجأة أحس بتفاهة كل ما أنجز ، وكل ما ينعم به من رخاء ورفاهية ، وشعر بالاغراب حتى عن زوجته وأولاده ، وعرف القلق والهم ، وشعر بأن كل ما حوله عدم وخواء ، وأحيانا كان يشن ويتوجع كمن ارتكب ذنبا وجرمًا فادحا • وربما اغرورقت عيناه بالدموع كالأطفال مما أثار دهشة وتساؤل المقربين منه ، وظن بعضهم أنه قد أصيب بمرض خفى عضال ، أو بحالة اكتئاب لا يرى أسبابها ، وكان شرخا عميقا أصاب مخيلته ، وانطلقت منه المخاوف ، وتبلت حواسه ، وتجمدت الضحكات بين شفثيه ، وتغيرت أحكامه عن أحوال الدنيا رأسا على عقب ، فحل الشعور بغواء كل ما يحيط به محل رضائه عن ذاته وعمّا حقق من ملء • للفتجات القائمة فى الوجود •

ووقع هذا التحول الخطير عندما بلغ الرابعة والخمسين من عمره ، وربما رآه علماء النفس تحولا طبيعيا يقترن عادة بسن اليأس • وقد يراه بعض آخر رد فعل متوقع من إنسان استنفد طاقته زهاء أكثر من ربع قرن فى جهد ذهني وبدني متواصل بحثا عن أسرار الحياة ، بل ولعله عندما انغمس فى الشهوة لم يكن يقبل عليها سعيًا وراء اللذة الحسية ، فلا يستبعد أن يكون دافعه لذلك هو زيادة التعرف على المراكز الدنيا من نفسه وروحه حتى يكتمل تصوره للوجود الانساني • وازدادت شدة محنته عندما اكتشف أن الحل لا يكمن فى الاكتفاء بانقاذ نفسه من هذه الوسواس ، وإنما عليه أيضا أن يعمل على انقاذ البشرية جمعاء بتعريفها ما خفى من أمرها من حقائق • وتصور نفسه نموذجا لجميع أبناء روسيا حتى ساد الاعتقاد بأن صورته هى النموذج الحق للشعب الروسى مضافا إليها عبقريته الفذة • وكان هذا هو الانطباع الذى تركه فى نفوس كل من التقوا به من زوار ، بعد أن تحول الى أسطورة يحرص المعجبون به فى سائر الأقطار على زيارتها • ومن عجب أن هذا المارد الذى يتمتع بأكبر قدر من الحيوية كان لا يشتهى أى شيء سوى طول الأجل ، وكان لا يكف عن الاعتراف بخشيتة للموت • وأن مجرد التفكير فى اقتراب منيته كان يملأ قلبه فزعا وهلعا • وكان يتباهى بقوة التشبيهة بقوة اللب ،

وبأنه كان قادرا على رفع أى جندى من الوزن الثقيل يسد واحدة ، ولا أحد من أبناء ضيعته حتى من أشهر فرسان القوزاق قد ضارعه فى ركوب الخيل • ولا أحد من أدباء القرن التاسع عشر قد شابهه فى قدرته الذهبية التى لم تتوقف لحظة طيلة ستين عاما ، ولم يعرف شيئا عن المرض ، وكان يسخر ممن يشكون الازهاق أو يحاولون التخفف من أوجاعهم باحتساء المشروبات الروحية •

وعرف بحسه المرف • ويعزو رومان رولان لهذه الظاهرة سر شعوره بالخوف من الموسيقى الذى يذكرنا بافلاطون وجوته ، لأنها تثير المشاعر والانفعال ، مما يدعو المشتغلين بالفكر الى الاحتراس منها إذا أرادوا الحفاظ على صفاء قريحتهم • ولا حظ أفراد عائلته رد فعله عندما كانوا يلتقون حول البيانو ، وتباغتهم مهمة صادرة من خياشيم تولستوى دليلا على تولد احساس مباغت بشيق النفس واختناق الحلق يدفعه الى الاسراع بمغادرة الغرفة خشية أن يراه ابنائه وهو يبكى كالطفل • وقال مرة معلقا على هذه الحالة التى طالما تكررت ولاحظها المحيطون به ؟ « يا الهى ! ماذا تريد هذه الموسيقى منى ؟ » • وظن أن تحرره يستوجب الإبتعاد عن الموسيقى والنساء أيضا • فعندما كان يلمح أية أنثى كانت جميع احساسيسه تستيقظ ، ويشعر كان زمام التحكم فيها قد افلت من يديه ، ولعله حقق أعظم بطولة فى حياته عندما افلح فى التعفف زهاء خمسين سنة بعد حياة شهوانية عنيفة كثيرا ما حاولت قهر ارادته الفولاذية •

وكما ذكرنا ، فإن العدو الأوحى الذى عجز عن قهره كان الخوف من الموت • وشيئا فشيئا أدرك أن الموت ليس غولا مفترسا ، ولكنه عدو مرعب ، والأحكم هو علم الالتفات الى خطره وتوقعه فى كل لحظة ، بل يجب تعويد نفسه على التكيف مع فكرة الموت عن طريق الإيحاء الذاتى • وليس بالاستحيل ترويض النفس والتغلب على الخوف ومعايشة فكرة الموت حتى تتحول صلته بها الى صلة صداقة تحل محل صلة العداء • وعلمه اللعز من الموت جملة دروس فعرف أعراض انطلاء جلوة الحياة ، وجميع النكوب التى يحدثها علراييل فى جسد المحترفين ، وخبر الشقاء والفرع بجميع ألوانهما ووضع جميع خبراته ومعارفه فى خدمة إبداعه الفنى ، وعجب الناس من

براعة تولستوى فى تصوير الموت ، فقد صوره على انحاء شتى حتى ظنوا أنه مات جميع هذه الميئات ! وهكذا أثبتت الأزمات أنها نعمة فى خدمة الفنان المبدع . فقد علمته عدم الإفراط فى الاشادة بالأيام البهيجة ، وأن خير الأمور الوسط والتوازن . فليس من الحكمة أن نهاب الموت ، وليس من الحكمة أيضا أن نتوق الى الموت . وبذلك انتهى تولستوى فى آخر المطاف الى عدم كراهية الموت . وقد كافاته الأقدار على ذلك ، فعندما حانت منيته مات ميتة كريمة مماثلة لحياته .

وعندما نتأمل كتاباته ورسائله فى ربيع حياته فأننا نعجب بمدى وثوقه من رسالة الفن ، فقد قال لنا : « بغیر ابداع لن تتحقق أية متعة . وليست هناك متعة حقة غير مشوبة بشئ من القلق والمعاناة ووخز الضمير والشعور بالغزى . وتتلخص - فى نظره - ماهية العمل الفنى فى كونه عملا وهميا وشخصه من صنع الخيال ، الا أننا بالرغم من ذلك نراه قد قدم لنا الحقيقة فى صورة جلية ، وكأننا نرى وقائمه الحققة من خلال نافذة مفتوحة .

وكان تولستوى يميل الى المغالاة فى تبسيط الأمور عندما تصور الأديب فى غير حاجة الى ما هو أكثر من الابتعاد عن الكذب ، ونسى أن هذه الغاية البسيطة قد كلفته جهدا غاليا فى تجميع مشاهداته واستبطاناته التى جمعها على طريقة مبدعى فن الكسيفساء الذين يوفقون بين آلاف من الدقائق الأصغر حتى من الذرات ، أو من الالكترونات بلفتنا الحديثة ، فلم يكن تولستوى ممن يعتقدون فى امكان ابداع الفن عن طريق الرؤى والأحلام . ويشبهه توماس مان بقدامى الفنانين العرمان الذين كانوا يرسمون لوحاتهم على مراحل . ففى البداية ، يحددون المساحة التى تتطلبها اللوحة ، ثم يتصورون تضاريس البقاع التى ينوون رسمها ويحددون كونتوراتها . وتضاف الألوان المناسبة فى الخطوة التالية ، ولا تعنى هذه الخطوات اكتمال اللوحة لأنها ستفتقر آنئذ الى أهم ميزة وهى الاشعاع الحى الذى كان الفنان يحققه عن طريق توزيع الضياء والنظامة فى مرحلة تالية ، فلا عجب بعد ذلك اذا عرفنا أن ذواية الحرب والسلام قد استغرقت كتابتها عشرات السنين حتى خرجت سفرا متكاملا فى ألفى صفحة ، واذا عرفنا أن كل صغيرة وكبيرة فيها قد نقحت مرارا بعد الاستعانة

بمكتبة العائلة الزاخرة بالمراجع النفيسة النادرة .
وعندما أراد تولستوى رواية ما حدث في معركة بورودينو زار
أرض المعركة ، وأمضى يومين كاملين ممتطيا صهوة جواده
وخرائطه بين يديه ، وزار معظم من ظلوا على قيد الحياة بعد
المعركة ، واتصل بالمكتبات الكبرى وطلب منها الاطلاع على
ما لديها من وثائق تساعده على الكشف عن الحقيقة ، وبذلك
لم يكتف بدور الكاتب الذى يترك لخياله العنان ولكنه
اضطلع أيضا بدور المؤرخ المدقق الذى لا تفوته شاردة
ولا واردة . وبعد الانتهاء من هذا العبء الثقيل تجيء مرحلة
التنقيح ، ويا لها من عمل مضمّن شاق في حالة أمثال تولستوى
من « النمكين » الذين لا يعجبهم العجب ، ويقال أنه أحيانا
كان يهرق للمطبعة عندما يكون بعيدا عنها طالبا تغيير أو حذف
بعض كلمات أو تعابير كان يخشى أن تكون غير مناسبة للمقام .
اذا كان يؤثر كتابة بعض الفقرات المستعصية في كوخ بعيد
عن المدن الكبرى حيث يحيا مثل قبائل « الباشكير » في
الاستبس ، ويكتفى بتناول أغذيتهم الوطنية حتى يستعيد قواه .

ولا يضع النقاد تولستوى بين الأدباء « الترانسنداليين »
الذين نزعوا الى التسلسل على التجارب الدارجة ، وحاولوا
اكتشاف عوالم جديدة ، ولكنه يمثل عوضا عن ذلك العقليّة
العامة في أعلى صورها عندما تسخر جميع طاقاتها للإبداع ،
وعندما تنصف بذاكرة فذة قادرة على تذكر أصغر المفااتي
ووضعها في مكانها المناسب . واعتاد الناس تصنيف الكتاب
القادرين على الكشف عن عوالم جديدة ضمن العباقرة ، ولذا
فاننا لن ندهش اذا حظى دوستوفسكى بهذه الصفة ، ولم
تنسب الى تولستوى ، ولقد اعتاد هؤلاء النقاد أيضا وصف
الكتاب الغامضين بالعباقرة ولاسيما عندما يرون وجوههم
الساهمة وعيونهم الشاردة ، فكيف يوصف بهذه الصفة
تولستوى بوجهه الريفى المألوف في معظم بقاع روسيا ، وبلغته
التي تستطيع فهمها الكافة من مختلف المستويات ، ومع هذا
فاننا جميعا نعجب به وبذقة ملاحظته . وكثيرا ما دهشت
النساء لمعرفة هذا الرجل بما يجرى في أعماقهن من نوازع
وبرجفات أجسامهن ، بل وحالات الانتعاش أو العجز عن ذلك
التي تشعرن بها في حضرة العاشق الولهان .

ويقول اشتيفان تسفايج ان من يرى كثيرا لا يحتاج الى
الاختراع . فلنى تولستوى ذخيرة من الانطباعات والتأثيرات

والانفعالات قد يحتاج تسجيلها الى عشرات الآلاف من الأسفار ! ولم يكن تولستوى بحاجة الى زيارة عوالم أخرى أو اختراعها - مثلما فعل دوستويفسكى - بحثا عن مادة لكتاباتة ، لكي يشيد بها صروحا من الأطياف . اذ كان قادرا بفضل ما لديه من مادة حية على بناء صروح حققة تنسب لدنيانا . فهو أشبه بالمثل الذي يحتاج الى صلصال من الأحداث الجارية ، بينما كان دوستويفسكى أقرب الى الموسيقى الذي كان يشيد قصورا في الهواء من مادة من صنع خياله وأوهامه ، وليس من صنع مادة جمعها بعواسه الخمس .

وقد يظن أن العملية الإبداعية عند تولستوى قد افتقرت الى الخيال ، أو أنها كانت آلية أقرب الى ما يحدث في الصناعة ، وكان الفن يجب أن يقتصر على مبدعات أشسبه بالأحلام ، أو على التحليق بعيدا عن أرض الواقع ، أو بحثا عن عالم المثل الأفلاطونية . ومن أكبر المفارقات أنه رغم كل ما بذل من جهد كانت ثمرته أعمالا فنية ناضجة ما زالت تمتعنا ، إلا أنه لم يكن راضيا عما فعل ، لأنه شعر بعدم قدرة مبدعاته الفنية على تحقيق غايته الأولى من الإبداع ، أى اقناعه بقبول الحياة على علاتها والرضا بابجائيتها وسلبياتها ، كما أنها لم تترك نفس هذا الأثر عند المتلقين . فلم تزد الروح في نظره عن مجرد شذرة من آليات الجسم تبدأ من علم وتنتهى الى علم ، وقام بتسجيلها أديب يرى شخوصه مجرد دمي هزيلة لا تفكر الا في لحظة وجودها ، وكأنها مجرد ورقة من أوراق شجرة ، أو قطرة ماء في جنول جار . فنحن لا نشعر بوجود موسيقى تتخللها أو تدفعنا الى الربط بين أجزائها في رباط روحى يوثق صلتنا بها .

ولا اظننا نعجب بعد ذلك اذا فاجانا تولستوى بعد ثلاثين سنة من ابداعه لسفرين عظيمين مثل الحرب والسلام وأنا كاريننا ، اللذين توافرت فيهما كل مقومات الفن فى أعلى مستوياته ، باعلان نفوره من أسلوب كتابته الغارق فى الدنيويات ، والذي لن يحقق للقارىء ما هو أكثر من المتعة والترفيه وقتل الملل عند من يشكون من الفراغ ، وأنه يؤثر على هذه النوعية من الكتب نوعا آخر من الكتابة « يساعد على ايقاظ مشاعر أسمى وافضل » ، وهذا يعنى الاستهانة بالأحداث الدنيوية التى أفنى سنوات طويلة فى تجميعها وتحقيقها بأمانة

علمية لا نصادفها الا عند افلاذ المؤرخين من امثال رانكه ومومزن من الألمان واللورد اکتون عند الانجليز وليفيغر عند الفرنسيين .

وهكذا تغلى تولستوى عن فكرة الادب الحق ، واتجه الى نوع آخر من الادب ، اى الادب ذى الرسالة التربوية التهذيبية ، الذى قد ينحدر الى احط صور الادب ، اى الادب « الديدكتيك » او التعليمى الذى يقتصر غالبا على بعض دروس اولية فى الأخلاق ، اشبه بما يقدم فى حكايات لافونتين عند الفرنسيين او هانس كريستيان أندرسن عند الدانمرك ، وتغيرت تبعاً لذلك فلسفته فى الفن والحياة . فلم يعد يرى الفن غاية فى ذاته وعرضا أميناً لما يجرى بالفعل وللواقع فى صورته الحية ولا نطباعاً نفوسنا . وكما يعتقد تسفايج فان الفن مثل باقى الآلهة الوثنيين يتصف بضيق الصدر والغيرة ، كما يبين من انتقامه ممن يرتلون عنه . فعندما يطلب منه الاضطلاع بدور آخر غير دوره المتعارف عليه ، ويترتب على ذلك انتقال تبعيته لاله آخر ، فانه يرفض تقديم العون حتى لمن كانوا أتباعه الأوفياء . ويعزز هذا الرأى ما جرى لتولستوى فبمجرد تغليه عن مبدا علم تقييد الفن بأية غاية أخرى ، ونزوعه الى تبني ادب الوعظ ، اعترى شغوصه الشحوب ، وابتعدت عن الاقناع ، وتحولت الى اجسام باردة فاترة ، وصدم تولستوى عشاعر عشاق قلمه عندما جرى له هذا التحول واعلن فى كتابه : « ان مؤلفاته الكبرى كالحرب والسلام كتب سيئة لا قيمة لها او فائدة ، لأنها لا تحقق ما هو أكثر من المتعة الاستطيقية ، وهى متعة منحلة . وادى ازدياد خضوع تولستوى للنزعة الوعظية الى تدهوره الفنى وتحوله الى واعظ . ولا بد ان يكون هذا التحول قد اصابه بمحنة قاسية ، اذ بدت هذه النقلة شديدة الغرابة من كاتب يؤمن بالفن ابماناً حقاً ويبدع آيات خالدة ما زالت تأسرنا الى كاتب دارج يسخر قدراته الكبرى فى تاليف كتب دارجة بمقنور جل الناشئين كتابة نظائر لها .

وازداد فى هذه المرحلة الجديدة اقباله على الحديث عن نفسه ، ونسى أنه عندما أبدع مؤلفاته الكبرى قد قلم لنا بطريقة غير مباشرة عصارة تجاربه وفكره وكل ما يهم القارئ الذى غالبا ما يتصور الكتاب الذين يفرطون فى الحديث عن

أنفسهم بطريقة سافرة اناسا يشهرون افلاسهم ويشتون عجزهم عن الاتيان بجديد ، وبذلك اختلف تولستوى هذه المرحلة الجديدة عن دوستوفسكى فى جميع مؤلفاته ، والذى لم يشعرنا بوجوده الشخصى فى مبدعائه بطريقة واعية . فلم تظهر أية أحداث من حياته سافرة الا فى حالات نادرة كواقعة تنفيذ الاعدام التى لم تتم . ولم تعرف أسرار حياته الا بعد وفاته عنديما اطلعنا على بعض مذكراته التى لم تحظ بأية شعبية بالمقارنة بمؤلفاته الكبرى التى تحتاج الى أبحاث شاقة لكشف الحجب التى عمد الى تغليف شخصه بها حفاظا على مظهرها الفنى . أما تولستوى فقد فتح نوافذ حياته وأبوابها على مصراعها (أو على البهلى كما نقول فى العامية) فكشف لنا جميع دواخله ، وكأنه أصيب بهوس ما يسميه علماء النفس بالظهارية (١) ، أو الولع بكشف خفاياه للكافة بالكلمة والصورة ، فهناك جملة صور فوتوغرافية تمثله وهو يقلد الاسكافين ، أو أثناء ممارسته للعبة التنس ، مما أدى الى اعتاض بعض أقرانه الأدباء من هذا الاسراف فى حب الظهور ، الذى مهد - فى أغلب الظن - لفن العناية لنجوم هوليوود ، ولفن الالاحاح الذى اتقنته الاعلانات الحديثة ، والذى قد يعود بنتائج عكسية اذا شعر النجم أو الكاتب بالاكثئاب لضالة ما تردده الصحف عنه ، وعن توافهه .

ومن الغريب أن تولستوى عندما بدأ كتابة يومياته لم يقصد بذلك اذاعة جميع أخباره ، ولكنه كان يقصد ، كما ذكر فى استهلال مذكراته فى معرض حديثه عن كيف بدأ تدوين هذه اليوميات وهو فى سن التاسعة عشر : « اننى لم أدرك قبل هذا العهد أهمية تدوين أحداث حياتى يوماً بيوم ، ولكنى الآن وأنا أنمى ملكاتى ومواهبى ساستعين باليوميات لتتبع كيفية نموها ، وستضم هذه اليوميات دستور حياتى ، وتكشف عن تطلعاتى للمستقبل » ، وهكذا أدرك تولستوى منذ حداثته أن الحياة « مسألة جدية » ، ويجب أن نحيها وفقاً لهذا المعنى . وكان يلون بها يوماً بيوم كشف حساب لما أنجز ، ولما عجز عن انجازه ، ووصف نفسه بأنه شخصية استثنائية فرضت عليها مهمة استثنائية ، ولم ينس الاعتراف بنقائصه

(*) exhibitionism - وترجم أيضاً الى الانتضاحية .

التي يعدها بعض نقائص الجنس الروسي عن بكرة أبيه ، كالافراط والافتقار الى الحكمة وعدم تقدير قيمة الوقت ، والتسبيب ، ومن ثم ابتكر وسيلة لضبط أفعاله اليومية ، حتى لا تضيق أية ثانية من وقته هباء . واعتقد أن اليوميات ستساعده على وضع برنامج لاستكمال ما ينقصه من معارف وقدرات . ولا شك أن اليوميات حافلة بالثرثرة ، التي لا زمت تولستوى طيلة حياته ، وليس في فترة صباه أو شبابه فحسب . وفي شيخوخته ، شاعت نغمة جديدة هي الحط من نفسه والاستهزاء بها ، والمبالغة في ذكر أحداث مخجلة لعل أكثرها لم يحدث بالفعل ، وكأنه يريد أن يثبت أن جميع الأحداث التي تخيلها ورواها في رواياته وحكاياته قد حدثت له بالفعل ، وأن شخصيته جامعة لكل ما يحدث في روسيا ، ولعل أكثر ما آله في اللحظات الأخيرة من حياته ، أنه لم يدون ثانية بثانية ما جرى له عندما اقترب من الموت وفارق الحياة !

وثمة نغمة أخرى بدأت تتردد بعد بلوغه سن الياس ، وكان في الخمسين من عمره . إذ كان يظن أن أمثاله ممن يتمتعون ببينة قوية وقدرات ذهنية فذة لن يعرفوا هذه السن . هذه النغمة هي اتجاهه الى الخوض في المسائل الميتافيزيقية الغريبة التي حددها لنا في يومياته تحت عنوان « مسائل مجهولة في ستة بنود » !

(أ) من أجل ماذا أعيش ؟

(ب) ما هو سبب وجودي ووجود الآخرين .

(ج) ما هي الغاية من وجودي ووجود الآخرين .

(د) ما هو معنى ما أشعر به داخل بوجود فاصل بين

الخير والشر ، ولماذا وجد هذا الشعور ؟ .

(هـ) كيف ينبغي أن أعيش ؟

(و) ما هو الموت وكيف أنقل نفسي ؟ .

وظل السؤالان الأخيران يطاردانه حتى لفظ أنفاسه ، ولم يعد يرضى عن أية إجابة ، ولم تعد هناك محسوسات تشبع أحاسيسه ، ولم يعد الفن قادرا على تمكينه من التحليق في أفاق عالية ، وضعفت ثقته في قدرات العقل ، وفيما باستطاعته أن يزوده به من معارف عن الحياة والموت على السواء . وأدرك

الحاجة الى رب يحتمى به من هذه الهواجس ، ولكنه لم يعثر عليه داخله . وظن أنه باذرائه لنفسه ولما يعرف من أمور دنيوية سيتمكن من تحقيق الخلاص . ولكن أنى لأمثاله من الشكاك أن يحصلوا على ايمان فوري بعد كل ما انتابهم من شكوك ، وبعد أن شطح خيالهم بعيدا . وكأنه يتصور الايمان أحد الفلاحين الذين يعملون في ضيعته ، والذين يدينون له بفضل اعتاقهم . ونسى وجود بذرة للايمان بداخله . فليس من السهل التشبه بالقديس فرنسيس الأسيزي ، مع تناسي المقومات التي ساعدته على بلوغ أقصى درجات اليقين بوجود الله .

وكعادته رأى حل هذه المشكلة في الانكباب على دراسة كل ما يقع بين يديه من كتب دينية ، وبدأ يركع في الكنائس أمام الأيقونات بعد أن كان يسخر منها ، وتعلم العوم والحجيج الى الأديرة ، وحاول زهاء ثلاث سنوات أن يتحول الى متعب يؤمن بكل ما عجز عن الايمان به طيلة ثلاثين سنة . ولم يعد مستغربا أن تفشل هذه التجربة ، بل وأن تنقلب الى ضدها ، بعد أن اكتشف دور الكنيسة في تزييف العقيدة الصحيحة .

فعل الحل اذن عند الفلاسفة ؟ ، أو عند أصحاب الأديان الأخرى . ولكنه لم يعثر عندهم على اجابات تروى غليله . فهم مثله من المستفهمين الذين يكثرون التساؤل ، ونادرا ما يهتدون الى حلول ، وكان قد بلغ الستين عندما اتجه الى الطرف المقابل للحكمة وأدعياء الحكمة ، أى الى البسطة الذين يؤمنون ببطرتهم ، لأن النظريات لم تفسد عقولهم ، وربما خالفهم الحظ فلم يعرفوا ما تعنيه كلمة العقل ؟ انهم الكادحون الذين لم يعرفوا الشكوى من الزمان ، أو الذين وصفهم بـرم التونسي عندما وصف الفلاح المصرى بانهم المطمئنون أصحاب القلوب « المرتاحة » ، أولئك الذين لا يعرفون الموت الا عندما تقع الواقعة . ولا يملأون الدنيا ضجيجا بمهاراتهم ونظرياتهم بفضل ما لديهم من بساطة مقنسة (٢) ، أو ارواح مقنسة تساعدهم على الانحناء أمام النازلات . فأغلب الظن أنهم يعرفون شيئا ما قد غاب عن فطنة أصحاب الحكمة عوضهم عن غياب العقل ، وجعلهم يتمتعون بالحظوة في ميدان الروحانيات . فطريق حياتهم اذن هو الطريق الصحيح ، ومن ثم فبمقدورنا

أن نلمح النور الإلهي يشع من عيونهم ومن جلودهم (بفتح الجيم) وصبرهم على كل ما يصيبهم من معن ، نعم لقد أدى ارتماؤنا في أحضان المعرفة الى ابتعادنا عن المنبع الحق للنور ، أنه القلب . وأخيرا اكتشف تولستوى أنه لن يتعلم كيف يحيا حياة حقة الا اذا اقتضى بهم ، وتعلم منهم فن الصبر والاستسلام للحياة مهما كانت خسوفتها ، وايضا الترحيب بالموت رغم غفائته .

وقرر تولستوى الاقتداء بهؤلاء البسطاء والابتعاد عن جميع المظاهر الخداعة التي ابتلى بها طيلة سنوات حياته السابقة عندما كان يرتدى أردية السادة التي استعاضها بارتداء الزى القروي (السقم) وتغلى عن تناول الأطعمة الفاخرة ، ولم يعد يعبا بالجلوس ساعات طويلة في مكتبته الجافلة ، وتعلم الزهد والقناعة واستعمال الآلات الزراعية البدائية ، ودعا الفلاحين الى قعره وتظاهر أمامهم بأنه نسي كل ماضيه ، وأنه لم يعد من الآن فصاعدا يزيد عن مجرد فلاح يتناقش معهم في القضايا التي تشغل باله وبألمهم كفضية وجود الله ودوره في الحياة واستفاد من أحاديثهم بتطعيم انتاجه الأدبي في هذه المرحلة الأخيرة بلمحات وعبارات صادقة حية دالة على احاطته التامة بكل ما يجري في عقول البسطاء .

وأعجب كثيرون بهذه الخطوة باستثناء دوستوفسكي الذي قال في معرض حديثه عن شخصية ليفن التي تمثل هذه النزوة التولستوية : ان أمثال ليفن قد يعيشون وسط عامة الشعب عامة سننوات ، ولكنهم لن يصبحوا أبدا من عامة الشعب . فليست هذه النقلة من الأفعال الخاضعة لارادة الانسان أو قراره ، فلا يكفي أبدا أن يلجأ الكاتب الى صومعة كما فعل الشاعر الفرنسي بول فيرلين ، ويطلب من الله أن يمنحه القدرة على التحلي بالبساطة (*) ، ولا تتحقق هذه النقلة بتغيير الزى أو نوع الطعام والمشروبات ، فليس بمقدور العبقري أن يتنازل عن كل مواهبه وقدراته بمجرد جلوسه وسط عبيده السابقين ، وكان الفاصل العقلي والوجداني الذي يفصل بينه وبينهم ليس من المؤثرات التي يجب أن يعمل لها كل حساب .

وليس من شك أن خطوة تولستوى قد أحدثت في معظم الأحيان نتائج عكسية ، ونحن لن ندهش اذا عرفنا أن الفلاحين

كانوا يستخرون بينهم وبين أنفسهم من هذا الرجل الغريب
الاطوار الذى اقدم على فعلة غير مألوفة . ناهيك بما حدث
لزوجته وابنائها الذين انزعجوا مما فعله تولستوى ، وقالت
له زوجته متعجبة : لقد كنت تقول لنا ان مصدر قلقك وتعبتك
هو افتقارك الى الايمان . فلماذا لا تشعر الآن بالاطمئنان بعد
ان اكتسبت هذا الايمان ، ان صح انك اكتسبته بالفعل » .
وكانت محقة . فقد ازداد اضطرابه وازداد اعترافه بالندم
على اخطاء خطايه ، ربما كان معظمها من صنع خياله ، وكأنه
يريد التشبه بالمسيح او آباء الكنيسة على أقل تقدير .

وربما رجع اصرار تولستوى على هذا التحول الى صلابه
ارادته وشدة وثوقه من عزمته ، وقدرته على تسيير حياته
ومعتقداته وفق مشيئته ، مثلما يحدث عندما يروض جواده
الشرسة ، ونسى انه بفطرته انسان لا يعرف الرضا ولا القناعة .
وكانت اخطر خطوة اقدم على خطوها هي تنكره لماضيه وسخريته
من الروائع التى خللت اسمه ، وتصوره انه آتى بفلسفة
جديدة للفن تتضمن تصورات منفردة عجيبة كالاستهزاء بالمؤلفات
الخالدة لبيتهوفن ، وهجاء شكسبير ، ومن الغريب ان يلقي
هذا الاتجاه ترحيبا من كثيرين ، وبخاصة عندما طالب بفرض
رقابة على ما يكتب او ينشر ، وازداد الاعجاب به بعد وفاته
بعد ان لاقت بعض معتقائه في الزهد والتشف ترحيبا عالميا
أيدته بعض الأحداث كانسحاب روسيا من الحرب العالمية الأولى
بعد معركة يرست ليتوفسك وظهور غاندى في الهند ودعوته
الى السالمة وعدم المقاومة ، وتأييد كاتب كبير مثل رومان رولان
للكثير من أفكاره واصداره بياننا يستنكر الحرب ويطالب
بالغاء عقوبة الاعدام .

وباختصار لقد ظهرت حركة تأييد كبرى لأهم دعوة دعا
اليها تولستوى وهي الاستجابة لنداء القلب وعلم المبالاة
بما تفرضه الحكومات ، وكانت أبعد النتائج أثرا تأييده لما قاله
الفكر الفوضوى بورودون عن اعتبار الملكية الفردية سرقة ،
وانها أصل كل بلاء وشر ، وانها ستكون سببا في اندلاع
الصراع بين من يملكون ومن لا يملكون ، أو بين « الذوات »
و « الدون » ، وانها سبب ازدياد سلطان الحكومات وتدخلها
فى شئون المواطنين ، وتبرير الحركات الاستعمارية ، والاستناد
الى القانون الوضعى فى حماية جميع هذه المساحات غير

المشروعة ، ولا يختلف المؤرخون كثيرا في الاعتقاد بأن بعض كتابات تولستوى ضد الأوضاع الانسانية القائمة في العالم وفي روسيا بالذات هي التي مهدت لاندلاع الثورة البلشفية ، وإن كان تولستوى لن يرضى عن كل نتائجها ، وعن الفظائع التي ارتكبت باسمها ، ولا بأس من أن تنسب اليه النتائج الحميدة وحدها !

وما أشبه تولستوى بسافونارولا الراهب الشهير في عصر النهضة الإيطالية ، الذي تبني هو الآخر مبدأ على وعلى أعدائى يارب • فمادام الأساس الذى استندت اليه الحضارة فاسدا ، فإن البشرية لن تخسر شيئا اذا تحطمت هذه الحضارة بخربها وشرها • على أن تعى الدرس وتبدأ من جديد ، وتتجنب الوقوع في نفس الأخطاء التي ارتكبت في حق الحضارة الزائلة ، وأن تعى كل الأسس التي جمعها تولستوى في كتبه الوعظية التي أراد بها تهذيب العالم ، والدعوة الى مسيحية حديثة ! مسيحية تولستوية تمثل الأديب عندما يتناسى دوره الأصلي ، ويتحول الى نبي يدعو الى عقيدة جديدة ، أو الى منافس لكبار المفكرين في ابتكار النظريات ووضع الأنساق الفلسفية • فبعد أن اكتشف أن مصدر الشر والخطيئة هو النولة والدين والفن والحضارة والملكية الفردية والزواج ، فإن العلاج بات ميسورا للغاية • لمعليكم أن تتخلصوا من أصل هذا البلاء وجميع هذه الأوصاب ، ويكفيكم اشاعة المحبة بين البشر وانشاء مملكة الله على الأرض بدلا من انتظار انشائها في السماء • وما اسهل تحقيق هذا البرنامج ؟ فيكفى ان يتخلص الأغنياء من ثرواتهم التي سببت التعاسة لهم ولغيرهم • وعلى المثقفين أن يتخلصوا من غطرستهم ومن أبراجهم العاجية ، وأن يمتزجوا بابناء الشعب الذين يمثلون نقاء الفطرة وطهارة الأفئدة ، وآلا يصدقوا ما يقال عن أن رسالة الفن ، كما قال أرسطو هي تطهير نفوسنا من المشاعر الضارة والانفعالات الخبيثة !

ولعل كتابه الشهير ما هو الفن ؟ قد شطر المفكرين والفنانين الى شطرين : فهناك فريق مؤيد ومؤمن بكل ما قاله هذا الكاتب العظيم الذى بلغ الكمال فى آياته الروائية الكبرى ، وفريق رافض للشطحات التي وردت في هذا الكتاب ، وترددت مرارا بعد ذلك فى مقالات صغرى أو فى مقلّماته لبعض ما ترجم من أدب أجنبى الى اللغة الروسية •

ولاحظ تولستوى فى هذا الكتاب الذى ظهر ١٨٩٨ اى عندما بلغ السبعين من عمره أن السمة الأساسية لأية نظرية فلسفية كبرى أنها تعمم مجالا واسعا من الأفكار المهمة بحيث يستطيع شرحها لصبي ذكى فى الثانية عشر من عمره فيما لا يزيد عن ربع الساعة ! ولا أدرى مدى تقبل الفلاسفة لمثل هذا المفهوم ، ويضرب مثلا يقول فيه انه لو افترضنا أن غلاما خرج للنزهة ورأى ثورا مقبلا عليه فشعر بالهلع ، وبعد أن وصل الى داره حكى قصة ما حدث له ، وكيف أقبل الثور عليه وخطف من رأسه ونظر اليه شذرا ، وكيف اضطر الى الهروب وتعثّر ثم استعاد توازنه ، وتسلق مرقى وشعر بالغبطة لنجاحه فى الهروب ، وإذا أقدم الصبي على رواية هذه الحنوته لوالديه ، فتأثرا بمشاعره وشعرا شعورا ممالا لشعوره ، فإنه يكون قد أبدع عملا فنيا ! • وأيضا اذا افترضنا انه لم ير بالفعل أى ثور ، ولكنه تخيل كيف سيشعر اذا بوغت بثور من الثيران ، واستعاد تذكر هذه المشاعر التخيلية ، ثم روى الحكاية لوالديه فشاركاه نفس ما شعر به من شعور ، فإن هذه التجربة تحسب أيضا من الأعمال الفنية •

أما اذا تصادف أن انعشر شخص ما فى غرفة مزدحمة ، وداس على الاصبع الكبير لقدم احدى السيدات فدفعها الى التوجع من الألم وتأثر الآخرون بمشاعرها ، فإن هذه التجربة تخرج عن نطاق مفهوم الابداع الفنى (لماذا ؟) لأن ما يترتب عليها من مشاعر كان تلقائيا ، وحدث فى نفس اللحظة التى وقعت فيها الواقعة • أما اذا تكررت التجربة ، دون أن يمس حداؤه اصبع قدمها الكبير ، وخطر ببالها التظاهر بأنه فعل ذلك ، وأرادت استغلال هذه الفعلة المصطنعة لإشراك جلسائها فيما شعرت به من ضيق ، واستعانت بصوتها وإيماءاتها ، فإننا نعتسب هذه التجربة ضمن الأعمال الفنية • ويعتمد حكمنا على كيفية تعبيرها بالصوت والإيماء ، فإذا نجحت فى التأثير فى مشاعر الآخرين ، اعتبر انجازها عملا فنيا ، وإذا فشلت إيماءاتها فى تحقيق مقصدها ، كان معنى ذلك الاخفاق فى محاولة ابداع عمل فنى !

وهناك هدف يعتقد تولستوى أنه يتحقق عند من يتلقون العمل الفنى الواحد وهو التقاء شعورهم واتحاده ، اذا لم يكن هناك عدا بين جمهوره المتلقين ، أو شعور بالاغراب بينهم ، وهو

توحد شعورهم ، وزوال الاختلاف بين المشاعر الفردية التي كانت سائدة قبل تلقي العمل الفني . ويحدث ذلك عندما يستمعون الى احدى الحكايات أو يرون عرضاً مسرحياً ، أو ربما مشاهدة صرح من صروح العمارة . والموسيقى غنية بالأمثلة المؤيدة لهذا التصور . وتسود البهجة الجموع التي توحد بينها تجربة تلوق العمل الفني واستحسانه ، والتي تؤمن بقيمة الفن كوسيلة للقضاء على تنافر المشاعر ليس بين من يحضرون الحفل الموسيقي أو العرض المسرحي فحسب ، وإنما بين البشر أجمعين اذا اعتقلوا أن العمل الفني قادر على تحقيق ذلك (آمين) *

وتستند هذه النظرة على ما يجرى داخل الحفل الموسيقي . فكما تتناغم السطور اللحنية ، ويتحقق نوع من الانسجام بين الآلات الموسيقية بمختلف طبقاتها وألوانها ، والا سمي الأداء نشازاً ، كذلك ، الحال بين جمهور المستمعين . وبعد المؤلف الموسيقي قد نجح في تحقيق مهمته اذا عرف نوع النغمة التي يستعملها في لحنه ، وعرف مدى ارتفاع طبقتها ، ومتى يتدرج في الارتفاع أو الانخفاض ، ومن هنا نشأت أهمية الشكل الفني .

ولا يؤيد تولستوى ما يقال عن استناد العمل الفني على مهارات الصنعة . فلو صح ذلك وجب اعتبار المهارة في أى نشاط انساني فناً ، ولغدت الألعاب الرياضية وممارسة بعض الحرف فناً ، غير أننا لا نعتبرها كذلك ، لأنها لا تؤثر في مشاعرنا ، وتوفق بينها لو كانت متنافرة . ولما كانت مشاعرنا تؤثر في أفكارنا ومعتقداتنا وأفعالنا وجميع جوانب حياتنا ، لذا يتوجب انتباه المسؤولين الى قيمته وأهميته في دفع عجلة التقدم ، وضرورة منحه مكانة مرموقة الى جانب العلم .

ورغم وفرة المراجع التي استعان بها تولستوى عند وضع كتابه ما هو الفن ؟ ، الا أنه قد اكتفى بالتركيز على الصور الدنيى من الأعمال الفنية ، أى التي ربما ناسبت مستوى الأطفال المستجدين في تلوقه فحسب ، ولعله أدرك أن الأعمال الفنية الكبرى لابد أن تكون ماثار خلاف عند متلوقها . ونادراً ما يتوقع الفنانون النابهون الذين أبدعوا شوامخ فنية حلوت اجماع من متلوقي أعمالهم ، ولعلمهم يخشون هذا الاجماع لأنه سبيل على مدى مستوى هذه الأعمال ، بل ويعتبرون تنوع

الأحكام وتعددتها من دلائل عظمة إبداعهم ، لأن كل متفوق يراه من منظوره الخاص ، ومن مستوى ثقافى لا يلزم أن يتماثل هو ومستوى مبدع العمل الفنى .

وقبل أن يفاجئنا تولستوى بهذه الآراء الغربية التى استعار فكرتها الأساسية من نظرية المفكر الفرنسى أوجين فيرون ، ولم يكن يدرك احتمال انحراف نظريته وانتهائها عند هذه النتائج العجيبة ، نشر كتيباً آخر سماه « ماذا علينا أن نفعل ١٨٨٤ - ١٨٨٦ » وشن فى هذا الكتيب حرباً شعواء ضد الفن والعلم على السواء ، وهاجم الشعار الذى ساد أوروبا - وفرنسا بوجه خاص - فى هذه الحقبة ، والذى ينادى بأن العلم للعلم والفن للفن .

وقال : « أرجو ألا يظن اننى أهاجم العلم أو الفن فى ذاتهما لأننى أرى لهما نفس أهمية الخبز والماء ، بل ولعلمنا أكثر ضرورة عندما يمثلان العلم الحق والفن الحق ، وعندما يسعى العلم للبحث عن الحقيقة الفعلية للبشر ، والفن الحق تعبير يعرفنا الطبيعة الحققة للبشر » . ويعترف بما يعاينه الفنان وما يبذله من تضحيات ، لأن المشتغلين بالمسائل الروحية يدفعون ثمننا باهظاً فى سبيل أداء رسالتهم ، باعتبارهم يسعون لخير البشرية ، وينوبون عن الآخرين فى هذا السعى ، ويصحتون لهم مفهومهم الخاطئ عن الفن كوسيلة للترفيه وقتل الوقت . ويهاجم من يتباهون بإبداع أعمال غير مفهومة للكافة ، وكانهم يظنون أن أعمالهم ستكسب أى قيمة فنية بغير رضا هذه الكافة ، وهل يظن أن عملاً فنياً لا يفهمه تولستوى أو يتلوقه من أول تجربة تلوق جدير بالبقاء ؟ فإذا كان تولستوى لم يفهمه ، فبالله عليكم من سيفهمه ؟ . وأعلن الحرب على من يبدعون هذه الأعمال دون مبالاة بقيمتها الحقيقية ، ما دامت لا تتصف بالأوصاف التى حددها للعمل الفنى المدرسى ، أو العمل الفنى فى مستوى صعبى فى الثانية عشر . وهذا مسلك متوقع من انسان لم يتعاش مع حركة الفن المزدهرة فى القرن التاسع عشر ، صحيح أنه عزف بعض صوناتات بيتهوفن الباكورة للبيانو ، ولكن هذا لا يعنى أن مستواها الفنى أرقى من مستوى صوناتاته الأخيرة ، أو أن رباعياته الوترية الناضجة التى كانت بمثابة وصيته الأخيرة للعالم ، والتى رسمت اتجاه التقدم الموسيقى حتى الآن ،

خزعبلات من صنع دجال أو نصاب يرتزق من سفاهة المتلقين ،
لأن الشرط الأساسي لتقييم العمل الفني لا ينطبق عليها .
ولا أظننا نرضى عن حكمه على فاجنر الذى حضر بعض عروضه
الأوبرالية متأخرا ، واضطر الى مغادرة المسرح قبل انتهاء الفصل
الثانى .

وكما قال رومان رولان الذى كان من أعظم المعجبين
بتولستوى : ان مثل هذه الأحكام غير مستغربة من شخص لم
تكتمل ثقافته الفنية ، وأمضى ثلاثة أرباع حياته فى قرية
صغيرة ، ولم يسمع فى عالم الفن التشكيلى عن أمثال مونيه
وسيزان ممن عاصروهم ، بل اكتفى باقتناء لوحات دارجة لبعض
المصورين المغمورين .

أما شكسبير فقد ألف كتابا كاملا لاثبات عدم أحقية
نسبته الى الأدب . فماذا كان يريد هذا الرجل ؟ ان تتحول
الموسيقى الى أناشيد للأطفال والاكتفاء بخرافات لافونتين .
ولعل الأوفى لكل من ينوى قراءة تولستوى والاستمتاع بفنه
ان يرجئ الاطلاع على نظرياته الى ما بعد ، مثلما فعل
هو بالذات ، او يعزف عن نشرها فى حياته كما فعل
دوستوفيسكى ، ولابد أن نلتمس لهما العذر اذا لمنا من خلال
كتابتهما تلميحات للترويج لنظرية فكرية واجتماعية كانت
تشغل بالهما ، لأن الأديب مفكر ، ومن ثم لن يستغرب احتواء
نتاجه الأولى على فكر . ولكن القضية الأساسية تتركز فى
كيفية تقديم هذا الفكر . ومن المعترف به أن دوستوفيسكى
كان الأنجح فى هذا المضمار ، لأنه لم يشعر البتة بالانفصام
بين فكره وابداعه الفنى . والأمر بالمثل فى حالة روائع
تولستوى الكبرى التى بنى عليها مجده الفنى ، ولكنه بعد
بلوغه السبعين تغير كما ذكرنا تغيرا جذريا ، وجعل الأدب
فى خلسة معتقداته ومذهبه الجديد الذى يسميه بعض الكتاب
« المسيحية التولستوية » . ولا شك أن هذه المرحلة تعتبر
نموذجا للنكوص الأدبى .

وبما طالت هذه المقدمة التى حاولت ان لا أكرر فيها أى
بيئات سيتناولها الكتاب بافاضة ، واذا شعر أحدكم بالملل
« فلنبنى فى رقبة صديقى المرحوم يحيى حقى » . ولابد أن
اعترف بأننى مازلت مترددا فى الانتهاء الى رأى قاطع عن مدى
تأثره بهذين الكاتبين العظمين . فلهذه الأولى تبدو الفروق

واضحة جلية بينه وبينهما ، فهو لم يؤلف روايات ضخمة كذلك التي اشتهر بها . كما أنه لم يحاول وضع مذهب اجتماعي أو سياسي . وليس لديه شغوص يمكن مقارنتها بالشغوص الخالدة عند دوستويفسكى بالذات ، ولكنه اذا كان لم يتأثر بما لدى دوستويفسكى من قدرة فذة على التغفل في النفس الانسانية ، او افتتان بالشخصيات الشاذة وما ترتكب من أفعال بعيدة عن المألوف ، الا أنه كان عاشقا للتاريخ ، ولتاريخ مصر والعرب بوجه خاص ، مما يقربه أحيانا من تولستوى ، وإن كان لم يتماثل معه في الأكام بالعارك الحربية ومطاردة الأعداء في حرب القرم ، ولم يكن لديه أرشيف كبير يجمع أهم الوثائق التي رجع إليها عند تأليف سفره الحرب والسلام . وفي اعتقادي أن يحيى حقى كان سيعترف بهذه الحقائق . إذ كان الرجوع الى الحق من أهم فضائله ، وهذه الاختلافات التي أشرنا إليها لا مناص من وجودها ، ولكن يحيى حقى تأثر بهذين الأدبيين وبالآداب الروسى بوجه عام ، الى جانب تأثره بالآداب الأوربى في بعض النواحي شديدة الأهمية مثل انسانية الأدب ، وعدم الشعور بازدراء الانسان البسيط المغلوب على أمره ، ونفوره من الإعجاب بالشخصيات المرفهة التي تعيش حياة صالونية ، ولها مغامرات تصلح للعروض السينمائية . فقد ترك هذه الناحية لغيره من الكتاب من رواد الأندية ، ولمن يتباهون بمغامراتهم الغرامية ، وعلاقاتهم السياسية والصحفية ، وبالنجوم الالامعة التي ستألق عندهم تنقصر من رسم من شخصيات نمطية .



دوستو یوسفکی

نهيد لطبعة ١٩٨٠

هذا كتاب من تأليف أحد البراعم . ولقد كتب على غرار ما يحدث في كتب البواكير ، أى كمجرد خضوع للضرورة . اذ كنت مقتنعا بأن تولستوى ودوستوفسكى يتربعان على قمة عالية في فن الرواية ، وأن تفوقهما يجر فى أذياله بعض نقاط تمس الأدب الغربى فى شموله ، ويثير تساؤلات حول مدى انتماء الرواية الروسية الى هذا الأدب ، بالإضافة الى ارجاع ما يعود - حتما - من تفضيل أحد الكاتبين على الكاتب الآخر الى ميل فلسفى وسياسى شامل . ولقد تأثرت تأثرا كبيرا بهاتين القضيتين ، وألفت هذا الكتاب مشاركة منى للآخرين فى هذه الحماسة الضرورية .

والآن وبعد أن مر واحد وعشرون سنة ، فأننى مازلت خاضعا لمثل هذا الاقتناع ، وأن كنت الآن أقدر على زيادة ايضاحه . فما برحت ضخامة مبدعات تولستوى ودوستوفسكى لم تضاهى ، كما أعتقد ، وإن وجب الاعتراف بما فى آية بروست العظيمة (*) من ذكاء وحدة بصيرة سيكلوجية وكشف فلسفى ، وهى مزايا تجعله محورا لا غنى عنه عند تصنيف مبدعى الرواية . ولقد تحدثت اس. اليوت عن كيف اقتسم دانتي وشكسبير عالمنا . ويبدو فى نظرى مارسيل بروست ممثلا لهذا الرأى ، لانه عرف قدرا كبيرا من الشرور يماثل هو وما عرف دانتي صاحب الكوميديا الالهية . ولم يكن نصيبه من الجلال والموسيقى بأقل مما جاء فى مسرحيات شكسبير الأخيرة .

وفضلا عن ذلك ، فلو أننى أعدت كتابة هذه الدراسة ، لما كان من المستبعد أن أبين وجود امكانات - وإن كانت نادرة ومهوشة - للتطابق بين العالمين المتضاربين لتولستوى ودوستوفسكى ، مما يصعب أحيانا التفرقة بينهما . ويخطر ببالي فى هذا الشأن فرانس كافكا الذى تساوى

كتاب موت ايفان اليتش (لتولستوى) وكتاب رسائل من العالم السفلى (لدوستوفسكى) فى الهمهما لرؤياه • وأثبتت ميلودراما الجريمة والعقاب (لدوستوفسكى) أنها لا تختلف فى أثرها على النهوض بفكره من كتاب مدينة الجليلد لتولستوى • وأود أن أشيد بوجه خاص بمدى دين كافكا لما سبقه من آثار عبقرية عند هذين الروسيين •

وبعد أن ترجم كتابى الى لغات أخرى ، أثار الكثير من النقاش • واستفدت من نقادى بطبيعة الحال ، ولكنى ظلمت غير نادم على أكثر النقاط اثاره للجدل فى العبارات المجازية التى استعملتها وقصصت بها تحقيق غاية عملية (ولم أهدف منها الى ما هو أكثر من ذلك) كما حدث فى اسطورة المسعى العام التى أوردتها دوستوفسكى فى أواخر كتابه الاخوة كارامازوف • اذ كان التشابه بين التحايل القانونى المأسوى للمدعى العام وبعض القضايا الأساسية فى اللاهوت المعارض التى قدمها لنا تولستوى فى مرحلته الأخيرة غريباً وجوهرياً معاً • لقد كان استشعار دوستوفسكى لحركات الروح عند الآخرين شيئاً فذاً من ناحية الدقة والقدرة على الاستشراق • ونحن نعرف كيف اتصفت خواطره عن تولستوى بكثرتها وحدتها معاً ، ولا تترك هذه الخواطر أكثر من آثار غير مباشرة على كتبه المنشورة ، ومن هنا جاءت اقرب الى الحدوس • وبوجه عام ، أستطيع القول باننى مازلت مقتنعا باستمرار وجود أشياء مجهولة كثيرة عن معرفة كل من هذين العملاقين للآخر ، وعن الضغوط المتبادلة الأثر الذى أحدثته هذه المعرفة التى بدت كأنها لم تترك أكثر من أثر هزيل على منجزاتيهما •

ولم تعد النصوص الأدبية الكبرى تظهر بمظهر الألعاب الكلامية المكتفية بذاتها • انها أشكال للحياة متجسمة فى شخص مؤلفيها فى الحقائق الروحية والفزيائية والاجتماعية للعصر بأكمله • انها ليست مجرد تلميحات داخلية تصفية أشبه بتلميحات القطط عندما تقيدها فى أسرتها ، ولكنها افصاحات منطلقة خارج الفرد • ويرجع الاختلاف المميز الوحيد لها الى أنها تجرى داخل حجرة مغطاة بالرايا ، وبها العديد من التوافد • فقدرة الأدب الكبرى على تغيير وجودنا الشخصى والجماعى ، وعلى إعادة تشكيل تضاديس وجودنا ، واضحة وفى غير حاجة الى بيان • وتتساوى فى هذا الموضوع العملية التحويلية التى أحدثها الأدب العظيم فى الأجيال المتعاقبة من القرون التى استجابت اليه • بيد أن آخر مصدر لهذه القدرة ، ولهذه الطاقة الاشعاعية لتحديدان أية إعادة صياغة عن طريق التحليل ، ومن ثم غدت الميزة الكبرى للنقد المقيد – وان كانت محدودة – هى القدرة على

التحدى ومواجهة خفايا المبدعات الكلاسيكية ، وأن تقوم في ذات الوقت بانصاف هذه الخفايا ، ومنح عملية تجسييمها ما تستحق من تقدير . لقد ألفت كتاب « بين تولستوى ودوستويفسكى » لخدمة هذا الالتزام الدائم الاثارة للاحباط والحافل بالمفارقات . وأرجو أن تكون اعادة نشر هذا الكتاب قد جاءت في وقتها المناسب .

جورج ستاينر

جنيف ١٩٨٠

الفصل الأول

لابد أن يكون الشعور بالحب باعثا للنقد الأدبي ، فالقصيدة أو الدراما أو الرواية تستولى على البائنا على نحو واضح ، وإن كان حافلا بالأسرار . وبعد أن تنتهى من قراءة العمل الأدبي نكتشف أننا لم نعد كما كنا عندما بدأنا الاطلاع عليه . وإذا أردنا التشبيه بما يجرى في مجال آخر قلنا أن من يتذوق إحدى لوحات سيزان تذوقا صادقا يكتشف فيما بعد أنه أصبح يرى التفاحة أو الكرسي بطريقة جد مختلفة عن رؤيته لها قبل ذلك . اذ تنفذ الأعمال الكبرى للفن فى أعماقنا على نحو شبيه بالريح العاصفة التى تقتلع الأبواب وتفتحها على مصراعها حتى يتقبل ادراكنا ما يحيط به ، وتقلب هذه الأعمال صرح معتقداتنا رأسا على عقب بتأثير قواها القادرة على إعادة تشكيل الأشياء . ونحن نسعى لتسجيل تأثيرها وإعادة النظام الى ما تبعثر من أشلاء فى بيتنا المهتز وترتبه فى نظام جديد . واعتمادا على شيء من غرائزنا الأولية للاتصال بالآخرين ، فأننا نعمل على تعريفهم بما فى تجربتنا من خصائص وقوى ، ونحثهم على الانفتاح الينا . وتنشأ أصدق محاولات النفاذ فى أعماق الآخرين التى باستطاعة النقد تحقيقها من محاولة الاستحاثات على هذا الوجه .

ان ما دفعنى الى الافصاح عن ذلك هو اتجاه الكثير من النقد المعاصر الى اتباع طريق مختلف . فكثيرا ما يعمد هذا الاتجاه الى دفن الأعمال التى ينقلها بدلا من أن يمتسحها عندما يركز على المضحكات ومثيرات السخرية والارتباك ، وما يتصف بتعقده . ولا جدال ان هناك قدرا كبيرا من الأعمال الفنية تحتاج الى الدفن لو أريد الحفاظ على صحة اللغة والمعقولة ، لأنها - وما أكثرها - بدلا من أن تثرى وجداننا ووعينا ، وبدلا من أن تكون ينبوعا ترتوى منه حياتنا ، فانها تلوح لنا باغراء السهولة والضخامة والتحليق عاليا السريع التطاير . بيد أن مثل هذه الكتب تناسب حرفة المعقب الذى يعمل بالحاح الضرورة ، ولا تصلح لفن الناقد المتأمل الذى يعيد خلق ما يقرأ . نعم هناك أكثر من مائة كتاب عظيم ، بل وأكثر من ذلك ، ولكن هذا العدد ليس من الأعداد التى لا تستنفد . فخلقا لما يحدث

فى حالة المعلق الأدبى أو مؤرخ الأدب يتعين أن يعنى الناقد بآيات الأدب وحدها . فليست أول مهامه التفرقة بين الكتاب الصالح والطالح ، ولكن مهمته تتركز على التمييز بين الحسن والأفضل .

هنا أيضا يجنح رأى الحديث الى اتباع نظرة أبعد اختلافا ، بعد أن فقد من تأثير فقدان ركائز النظام الحضارى والسياسى الوطيد الثقة الرصينة التى ساعدت ماتيو أرنولد الى الإشارة فى محاضراته عن ترجمة هوميروس الى « الشعراء الخمسة أو الستة العظام فى العالم » . وعلينا ألا نطرح القضية على هذا الوجه . فلقد غدونا نسبيين ندرك بصعوبة أن مبادئ النقد ما هى إلا محاولات لفرض تعاويد مقتضبة للتحكم فى التقلبات الموروثة فى الذوق . فبعد أن ابتعدت أوروبا عن احتلال مركز الصدارة فى التاريخ ، أصبحنا أقل تيقنا من الاقتناع بأهمية التراث الكلاسيكى الغربى كركيزة ذات شأن ، وتراجعت أفاق الفن فى المكان والزمان الى موضع يتعد إدراكنا لموضعها . فلقد نهل من الفكر الشرقى عملاق شعريان من أفضل الأعمال تمثيلا لعصرنا (*) ، وكم تبدو لنا أقنعة الكونيجو وهى تحلق فى وجوهنا فى لوحات بيكاسو ، بعد أن حرفت تحريفا مقصودا معبرة عن الغل الكامن فى نفوسنا . فلقد ألفت حروب ومجازر القرن العشرين بظلالها على عقولنا ، ونشأنا وترعرعنا ونحن نشعر بالسؤم من تراثنا .

ولكن علينا ألا نستسلم بعيدا لهذه الظاهرة . اذ تكمن فى تجاوزات النظرات النسبية بذور الفوضى . ويتوجب على النقد أن يذكرنا بحسبنا ونسبنا العظمين وبالتراث الذى لا يضاهاى للملاحم العظمى التى انطلقت من هوميروس ومن جامو بعده حتى ميلتون ، وبنفائس دراما أئينا والدراما الاليزابثية والكلاسيكية الجديدة (فى القرن السابع عشر والقرن الثامن عشر) ، وبأساطين الرواية . ويتعين أن يعرفنا النقد أنه حتى اذا صح القول بأن هوميروس ودانتى وشكسبير ورأسين لم يعد لهم الحق فى الوصف بأنهم أعظم شعراء العالم عن بكرة أبيه ، بعد أن نما هذا العالم ، ولم يعد من السهل تحديد من هو الأعظم – الا أنهم مازالوا يعتبرون أعظم الشعراء فى ذلك العالم الذى انتهلت منه حضارتنا قوتها الدافعة وحيويتها ، وأن عليها أن تصمد حتى لو تعرضت للخطر فى سبيل الدفاع عنه . وبعد أن اصر المؤرخون على الايمان بالتنوع اللامتناهى للمسائل الانسانية ، ودور المؤثرات الاجتماعية والاقتصادية نزعوا الى استحضارنا على استبعاد التعاريف القديمة ومقولات المعاني الممتدة الجذور فى أعماق التاريخ . فهم يتساءلون كيف نستعمل مصطلحا واحدا للدلالة

على الاليزادة ، وأيضاً على الفردوس المفقود (ليلتون) ، مع ما بينهما من فاصل زمني يمتد زهاء ألف عام من الوقائع التاريخية ؟ • وهل ستمكني كلمة تراجيديا نفس الشيء لو استعملت بلا تفرقة للدلالة على أنتيجونا لسوفوكليس والملك لير لشكسبير وفيدرا لراسين ؟

وللاجابة عن ذلك نقول ان قدرات الفهم على التمييز وعاداته تمتد الى ما هو أعمق من الزمان وصرامته • فالتقاليد والتوجهات العميقة العريضة للوحدة لا تقل حقيقة عن الاحساس بالفوضى والزوابع التي أطلقت العصور المظلمة الجديدة لها العنان • فلنسمى اذن الملحمة بالشكل الخاص بالوعى الشعري الذي تتركز عليه لحظة من لحظات التاريخ أو عالم من الأساطير الدينية • فباستطاعتنا أن نعرف التراجيديا (المأساة) بأنها رؤيا للحياة تستمد مبادئها في المعنى من تذبذب وضع الانسان ، أو مما وصفه هنري جيمس « بمخيلة الكوارث » (*) • ولن نستطيع أى تعريف من التعريفين تحقيق غايته ، والاتصاف بالشمول ، أو بأنه جامع مانع ولكنهما يثبتان كفايتهما لتذكرتنا بوجود تقاليد عظمى وبوجود همزة وصل تصل بين هوميروس وبيتس واسخيلوس وتشيكوف • ويتوجب على النقد الرجوع الى هذا الاتجاه بعد شعور بالتوقير والاحساس بأن الحياة مستمرة في تجديد نفسها •

وفي الحاضر ثمة حاجة ملحة تدعو الى مثل هذه العودة • فإذا نظرنا حولنا سنرى ازدهارا لنوع جديد من الأمية • انها أمية القادرين على قراءة الكلمات القصيرة أو الكلمات الدالة على الكراهية والبهرجة ، ولكنهم يعجزون عن ادراك معنى الكلام عندما يتجه الى الحديث عن الجمال أو الحق • ولقد كتب أحد جهابذة النقد الحديث يقول : « كم أود أن أؤمن بوجود برهان واضح للحاجة في مجتمعنا بالذات أكثر من أى وقت مضى لقيام كل من العالم والناقد بدور هام : انه الدور الخاص باعداد جمهرة القراء ، حتى يصبحوا قادرين على الاستجابة للعمل الفني ، أى القيام بدور الوسيط (١) » • فعليه أن لا يصدر أحكاما أو ينزع الى الشرح ، ولكن عليه الاضطلاع بدور الوسيط ، اعتمادا على حب العمل الفني ، بلا شك • ولن تستطيع هذه الوساطة أن تتحقق الا اذا استندت على الادراك المضنى المستمر للفواصل الذي يفصل بين مهمته ومهمة الشاعر • انه الحب الذي يكتسب صفاءه من خلال المראה • ان هذا النقد يبحث عن معجزات العبقريّة الخلاقة ، ويدرك مبادئ الوجود ويعرض هذه المكتشفات على الكافة ، وان كان يعرف أنه لم يقم بأى دور - أو قام بمعنى أصبح باتفه دور - في خلقها الفعلي •

هذه الخصائص أراها تمثل اتجاهات ما نستطيع تسميته بالنقد القديم للتفرقة - جزئيا - بينه وبين الدراسة السائدة والمعروفة باسم النقد الحديث . ويتولد النقد القديم من الإعجاب ، وأحيانا لا يتمن في النص ذاته سعيا وراء الهدف الأخلاقي ، ويرى أن الأدب لا يوجد منعزلا ، ولكنه يقوم بدور المحور في المسرحية في علاقته بالتيارات التاريخية والسياسية . وفوق كل ذلك ، فإن النقد القديم يتميز بروحه الفلسفية من ناحية المدى والمزاج ، ويتبع في تطبيقاته العامة الاعتقاد الذي حدد معناه جان بول سارتر في مقاله عن فوكنر عندما وصف تقنية الرواية بأنها تردنا « الى ميتافيزيقية الروائي (*) » . ففي الأعمال الفنية تساعد ميثولوجيات الفكر والمحاولات البطولية للروح الانسانية فرض النظام على فوضى التجربة ، وتضفي عليها مظهرا واضح الملامح . وعلى الرغم من عدم انفصال المضمون الفلسفي عن الشكل الاستطائقي ، فإن تضمين المعتقدات أو الخواطر في القصيدة تتبع فيفاعليتها مبادئ خاصة بها . وهناك أمثلة عديدة للفن الذي يسوقنا الى الناحية العملية أو الى الايمان اعتمادا على ما ينقله من أفكار . ولم ينتبه النقاد المعاصرون - باستثناء الماركسيين - دوما الى هذا السبيل .

وللنقد القديم انحرافات أو أوجه نقصه : فهو ينزع الى الاعتقاد بأن أعظم شعراء في العالم كانوا مرغمين اما الى الاذعان لسر الاله أو التمرد عليه . فهناك درجات للنوايا وللقدرة الشعاعية ليس بمقدور الفن الديني بلوغها ، أو لم يهتد اليها حتى الآن - على أقل تقدير . فالانسان كما يؤكد مالرو في كتابه صوت الصمت محصور بين محدودية الموقف الانساني ، ولا محدودية النجوم ، وليس بإمكانه ادعاء القدرة على الحصول على شرف تجاوز حدوده الا عن طريق آثارة العقلية ومبدعاته الفنية ، ولكنه عندما يفعل ذلك فإنه يحاكي وينافس القدرات التشكيلية للالهة ، ومن هنا فثمة مفارقة دينية كامنة في صميم عملية الخلق الفني . فليس هناك من هو أكثر من الشاعر اقتربا من صورة الاله أو أكثر نزوعا لتحديه بالتبعية . ولقد قال لورنس : « أشعر دائما وكأنني أقف عاريا أمام نيران الله جل جلاله حتى تنفذ من خلالي . ويا له من شعور مريع . فلا بد أن يتحلى المرء بالقدرة على التدين حتى يفقدو فنانا (٢) » . ولعل هذا الشرط لا ينطبق في أغلب الظن على مقومات الناقد الصادق .

هذه هي بعض القيم التي أنوى تحميلها لهذه الدراسة الخاصة بتولستوى ودوستوفسكي . اذ يعد الاثنان أعظم الروائيين . اذ تتصف

A la metaphysique du romancier.

(*)

(٢) رسالة من D. H. Lawrence الى Ernest Collings في ٢٤ فبراير

١٩١٢ . رسائل D. H. Lawrence نيويورك ١٩٢٢ .

جميع الانتقادات - في الحق - بدجماطيقتها • ويتميز النقد القديم في واقع الأمر في اتباعه صراحة هذا المبدأ ، وبميله لصيغ التفضيل ، وكان فورستر قد كتب يقول : « لا وجود لكاتب انجليزي قد تماثل هو وتولستوى في العظمة - يعني قد قدم صورة كاملة لحياة الانسان في تصرفاته اليومية وجوانبه البطولية • ولم يسبق لأى روائي انجليزي ان اكتشف كوامن النفس الانسانية على نحو ما فعل دوستوففسكى (٣) » • وليس حكم فورستر بحاجة للاكتفاء بتطبيقه على الأدب الانجليزي ، لأنه يحدد الصلة بين تولستوى ودوستوففسكى وفن الرواية في جملته • على أن مثل هذا الحكم اذا تأملنا طبيعته سنرى عدم امكان برهنه • فلعله يبدو مقبولا « لأذنا » فحسب • وتتوأم الروح التي نشعر بها عند الإشارة الى هوميروس وشكسبير هي والروح التي نشعر بها في حالة تولستوى ودوستوففسكى • فباستطاعتنا الجمع في حديثنا بين الاليادة (لهوميروس) والحرب والسلام (لتولستوى) وبين الملك لير (لشكسبير) والاخوة كارامازوف (لدوستوففسكى) • فالأمر اذن يتسم بالبساطة والتعقيد معا • على اننى اكرر القول بأن مثل هذا الحكم لا يخضع لأى برهان عقلى • فليست هناك وسيلة يمكن تصورها لاثبات خطأ من يضع رواية مدام بوفارى في منزلة أسمى من أنا كاريننا ، أو من يرى صلاحية مقارنة رواية السفراء لهنرى جيمس من ناحية المكانة والسمو برواية المسوس لدوستوففسكى ، أو لاثبات افتقار الناقد « للأذن » ، التي تساعده على ادراك بعض المقامات الموسيقية الأدبية الأساسية • غير أن مثل هذا « الصمم النغمى » لا يمكن التغلب عليه اعتمادا على الحجج المنطقية • (فهل هناك من كان قادرا على إقناع نيتشه - وهو من أزعج العقول التي تناولت الكلام عن الموسيقى - بأنه قد زل وأخطأ عندما اعتبر بيزيه أعظم من (فاجنر) ؟! • وعلاوة على ذلك ، فليس هناك ما يدعو الى الأسف « لتعذر برهنة الأحكام النقدية • فلما كانت هذه الأحكام قد خلقت مأزقا للفنانين ، وقدر للنقاد التعرض لجانب من مصير كاساندراس (٢) ، لأنهم عندما يرون الأشياء فى صورة أوضح ، فانهم لا يملكون الوسائل التي تساعدهم على اثبات صحة رأيهم ، وأنهم بحاجة الى تصديق ما يقولون • ولكن كاساندراس كانت على صواب •

ومن ثم فدعونى أؤكد اقتناعى الذى لا يتزعزع بأن تولستوى ودوستوففسكى يحتلان الصدارة بين الروائيين • فهما يتفوقان من ناحية

(٢) (نيويورك ١٩٥٠) Aspects of the Novel : E. M. Forster

(*) كاساندراس فى الأساطير اليونانية هى ابنة بريام • ولم يذكر. هوميروس أى شئ عن اتصالها بالنبوة • ووصفت بأنها كانت أجمل بنات بريام ، وانها أول من رأى جثمان هكتور ، بعد اعادته الى داره •

شمولية رؤيتهما والقدرة على تجسيم هذه الرؤية • ولعل لونيغينوس كان قادرا على التحدث عن الجلال • ولقد امتلك تولستوى ودوستوفسكى ناحية القدرة على استعمال كلمات اللغة فى انشاء « وقائع » تجمع بين التأثير الحسى والتشخيص ، وان كانت منغمسة فى خضم الحياة واسرار الروح • ان هذه القدرة هى التى ارتكز عليها ماتيو أرنولد عند اختياره « لاسمى شعراء العالم » ، بيد أنه بالرغم من تفرد أدبيتنا من ناحية اتساع الأبعاد التى تبين لنا عندما نذكر رقعة الحياة التى جمعت بينها روايات مثل الحرب والسلام وأنا كاريننا والبعث والجريمة والعقاب والأبله والمسوس والاخوة كارامازوف ، فاننا سنذكر كيف حقق تولستوى ودوستوفسكى التكامل لازدهار الرواية الروسية فى القرن التاسع عشر • ان هذا الازدهار الذى سأبحث أحواله فى هذا الفصل الاستهلالى قد يبدو أنه يمثل جانبا من جوانب الانتصار فى تاريخ الأدب الغربى • أما الجانبان الآخران فيخصان عهد الدراميين الاثينيين وأفلاطون وعصر شكسبير • ففى هذه الحالات الثلاث خطا العقل الغربى خطوة الى الأمام وسط الظلمات اعتمادا على حدوسه الشعرية • وفيها تجمع جانب كبير من النور الذى توافر لنا عن طبيعة الانسان •

ولقد ألفت كتب أخرى وسيؤلف العديد من الكتب عن الحياة الدرامية والدور الألمعى لتولستوى ودوستوفسكى وعن مكانتهما فى تاريخ الرواية ودور أرائهما فى السياسة واللاهوت فى تاريخ الأفكار • وبعد أن تضحيت روسيا واعتنقت المذهب الماركسى حتى بلغت أشبه بالامبراطورية ، فاننا أصبحنا مرغمين على تذكر الطابع النبؤى للفكر عند تولستوى ودوستوفسكى • غير أن الحاجة تدعو عند تناول هذه المسألة الى اتباع نظرة تجمع فى ذات الوقت بين زيادة الضيق والوحدة • فلقد مر ما يكفى من وقت بحيث أصبحنا قادرين على ادراك عظمة تولستوى ودوستوفسكى من منظور التقاليد العظمى • ولقد طالب تولستوى بأن تقارن أعماله بأعمال هوميروس بعد أن تفوقت آيتاه : الحرب والسلام وأنا كاريننا على رواية جويس فى تجسيمها لبعث صورة الملحة ، وفى إعادة احيائها فى عالم الأدب للتناجى اللونى والأساليب السردية وأشكال الانصاح التى تضاد استعمالها فى عالم الشعر الغربى بعد عصر ميلتون • ولكن البحث عن لماذا حدث هذا ؟ ، وتبرير الباحث للمكانة النقدية لتعرفه المباشر وغير المتجانس للعناصر الهوميرية فى الحرب والسلام يحتاج الى قراءة تتصف بشئ من الرقة والدقة • وفى حالة دوستوفسكى هناك حاجة مشابهة الى نظرة أكثر تدقيقا • فلقد اعترف بوجه عام ان عبقريته كانت ذات منحنى درامى ، وباتصافه فى مجالات هامة بأنه كان أعظم من جمعوا بين النظرة الشمولية والمزاج الدرامى الفطرى منذ شكسبير (وهذه مقارنة ألح اليها دوستوفسكى ذاته) • غير أنه لم يتيسر تتبع أوجه القرابة العديدة بين

تصور دوستوفسكى للرواية وتقنيات الدراما الا بعد نشر وترجمة عدد لا بأس به من مسودات دوستوفسكى ومذكراته - وهى مراجع سوف أستعين بها على نطاق واسع . فلقد تعرضت فكرة المسرح - كما حددها فرانس فيرجوسن - لحالة من التدهور الحاد بعد ظهور مسرحية فاوست لجوته ، اذا قصرنا كلامنا على التراجيديا . وبدا التسلسل الذى يردنا من حيث أوجه القرابة التى يمكن ادراكها ، الى اسبجيلوس وسوفوكليس وأوربيد ، وكأنه قد تعرض للتصدع . بيد أن رواية الاخوة كارامازوف لها جذور عميقة تمتد الى عالم الملك لير . وبوسعنا أن نلاحظ فى الرواية عند دوستوفسكى الاحساس المأسوى بالحياة على النحو العتيق فى صورة مستحدثة تماما ، ومن ثم يمكن وصف دوستوفسكى بأنه أحد عظماء الشعراء التراجيديين .

كثيرا ما تستبعد شطحات تولستوى ودوستوفسكى من نظريات السياسة واللاهوت ودراسة التاريخ باعتبارها من شواهد شنود العبقريات أو باعتبارها أمثلة لما يصيب العقول الكبيرة من فقدان للبصيرة . وعندما حدث انتباه جاد الى هذه الجوانب فطن الباحثون الى وجوب التفرقة بين دور الفيلسوف ودور الروائى . غير أنه فى الفن الناضج ينظر الى التقنية والميتافزيقا على أنهما مظهران لوحدة واحدة . فعند تولستوى ودوستوفسكى - كما نستطيع أن نفترض - وعند دانتي ، الشعر والميتافزيقا والنزوع نحو الابداع الأدبى ونحو المعرفة المنهجية يتمازجان بالتناوب ، وإن كانا يبدوان كاستجابة غير منفصلة لضغوط التجربة . وهكذا انصهرت الخواطر اللاهوتية ورؤى العالم عند تولستوى فى رواياته ، وحكاياته ، فى بوتقة الايمان والاقتناع ، ومن ثم يمكن وصف رواية الحرب والسلام بأنها قصيدة تاريخية ، ولكنها تمثل التاريخ بعد تسليط الضوء عليه من زاوية خاصة ، أو بمعنى أصح ، بعد رؤيته من خلال التعميمية التى أضفتها عليه حتمية تولستوى . وبالمثل فإن بويتيقا الرواية والأسطورة الخاصة بالمسائل الانسانية التى قدمها تبدو مستساغة لفهمنا . ولم يلتفت الى ميتافزيقا دوستوفسكى الا فى وقت متأخر ، ودرست دراسة وثيقة ، واتضح أنها تمثل ارهاصات للمذهب الوجودى الحديث . غير أنه لم يبدل الا القليل من الجهد لفهم كيفية التفاعل بين الرؤى المسبانية والخاصة بسفر الرؤى والصيغ الفعلية لحرقة تأليف الرواية . فكيف اقتحمت الميتافزيقا الأدب ؟ وما الذى حل بكليهما عندما حدث ذلك ؟ . وسنخصص الفصل الأخير من الكتاب لهذا الموضوع ، كما تمثل فى روايات مثل آنا كاريننا والبحث والمسبوس والاخوة كارامازوف .

يحتمل - آخر من رأى شكسبير كشخصية تصلح للمقارنة بأقرانه من مؤلفي الدراما . ولكنه يحتل الآن مكانة مرموقة في تقديرنا . ونحن عندما نحكم على مارلو أو جونسون أو وبستر ، نضطر الى النظر اليهم من خلال منظار رمادي يجذب عنا نور الشمس الساطعة (يقصد شكسبير) ، ولكن هذا الرأي لا يصحح عن تولستوى ودوستويفسكى . فهما يزودان مؤرخ الافكار والناقد الادبي بحالة من حالات الاقتران الفذة كالتى نصادفها فى الكواكب المتجاورة المتساوية فى حجمها ، والتى تتعرض للاضطراب من تأثير مسار كل منهما على مسار الآخر ، انهما يستعصيان على أية مقارنة .

وعلاوة على ذلك ، فلقد كانت بينهما خلفية مشتركة . فتصورهما لله وخواطرهما فى النواحي العملية من المتعذر التوفيق بينهما ، ولكنهما كتبا بنفس اللغة وفى نفس اللحظة الحاسمة فى التاريخ . ولاحق بعض مناسبات كادا يقتربان فيها من اللقاء ، ولكنهما فى كل مرة كانا يتراجعا خشيّة من حدوث بعض الهواجس المندرة ، ووصف الناقد ميرشوفسكى الذى عرف بأرائه الهوائية التى لا يوثق بها - وان كان من الشهود الذين يساعدون على الاستنارة - تولستوى ودوستويفسكى بأنهما أكثر الكتاب تعارضا :

» لقد قلت متعاضين ، ولم أقل متباعدين ، لأنهما طالما التقيا مثلما تتلاقى الأطراف البعيدة (٥) « .

وسيتسم الكثير مما سيجىء فيما بعد فى هذا الكتاب بالميل نحو التقسيم فى محاولة للفرقة بين الشاعر الملحمى والشاعر الدرامى وبين العقلانى وصاحب الرؤى ، والمسيحي والوثنى . بيد أن هناك مساحات من التشابه وأوجه القرابة بينهما ، بحيث بدا الخصام بين طبيعتهما وكأنه بالغ التطرف ، وسأبدأ الكلام بعد أن أوضحت هذه النقاط .

٢

أولا : هناك الضخامة ورحابة الأبعاد التى صالت فيها عبقريتها وجالت ، اذ تتميز روايات الجرب والسلام وأنا كاريننا والبعث والأبله والمسوس والاخوة كارامازوف بطولها المفرط . أما موت ايغان اليتش لتولستوى ورسائل من العالم السفلى لدوستويفسكى فانها قصص طويلة أو نوفيلا (بوضع ثلاث نقاط فوق الفاء) تقترب من الشكل الكبير .

Tolstoi as Man and Artist : D.S. Merzhkovsky with an

• (لندن ١٩٢٢) essay on Dostoiivski.

ونحن نجنح الى استبعاد هذه الحقيقة ونصفها بأنها من المصادفات باعتبارها من الملاحظات العابرة الدارجة . بيد أن طول الرواية عند تولستوى ودوستويفسكى كان ضرورة لازمة من أجل الأهداف التي سعى الاديبان لتحقيقها . انها خصيصة مميزة لرؤياهما .

ومشكلة حجم العمل الأدبي مراوغة . غير أن الاختلاف في الطول فحسب بين مرتفعات وزرنج وموبى ديك لميلفل ، وبين الآباء والأبناء لتورجنيف وأوليزس يدفعنى الى الانتقال من النقاش حول التباين فى التقنية الى ادراك ما هناك من اختلاف كامن فى الاستطابعا والمثل . فحتى اذا اكتفينا بالنظر فى الأنماط الأطول من الروايات النثرية ، فاننا سنرى هناك حاجة الى التفرقة . ففى قصص توماس ولف أثبت طول القصة مدى ما فيها من حيوية وامتلاء ، والاخفاق فى التحكم فى المادة الوفيرة ، والتفكك وسط المعجزات المدهشة للغة . واتصفت رواية كلاريسا بفرط طولها ، لأن صمويل ريتشاردسون كان يترجم البناء الممل بالأحداث والمفكك الاوصال الذى يرجع الى تقاليد البيكارسك (*) الى لغة جديدة ومفردات مختلفة تناسب التحليل النفسى . ونحن ندرك عندما نتأمل الأشكال الهائلة لموبى ديك (لميلفل) ليس فقط التوافق الكامل بين الموضوع وأسلوب تناول ، وانما أيضا أسلوبا فى السرد يرتد الى صيرفانتز . انه فن الاستطراد . وتصور « الرومان فليف » (**) وقصص السرد التاريخى المتعددة الأجزاء لبليزاك وزولا وبروست وجيل رومان القدرة الكامنة فى الاسهاب والاطالة فى جانبين : الأول - الإيحاء بالروح الملحمية ، وكوسيلة لنقل الاحساس بالتاريخ . ولكن حتى فى نطاق هذه الفئة (التى برع فيها الفرنسيون) ، فان علينا أن نفرق بين الصلة بين الروايات المستقلة فى الكوميديا الانسانية (لبليزاك) التى لا تعد بأى حال هى بعينها الصلة بين الأعمال المتتابعة فى سفر مارسيل بروست (البحث عن الزمان المفقود) .

فاذا تأملنا فى الاختلاف بين القصائد الطويلة والقصائد القصيرة ، سنرى أن ادجار آلان بو قد رأى احتمال ضم النوع الأول بعض فقرات ممطوطة مملّة واستطردادات وجمل غامضة دون أن يفقد هذا النوع مميزاته الأساسية . ومع هذا ففى مقابل ذلك ليس فى مقدور القصيدة الطويلة تحقيق الهدف البعيد عن الوهن : التماسك الذى تتميز به القصيدة الميريكية

(★) من الكلمة الأسبانية *Picaro* بمعنى الافاق وتعنى هنا فئة الرومانسات

التي تتناول حياة الافاقين والأوغاد .

(★★) *Roman-fleuve* مسلسل متواصل من القصص ، قد تكون كل

منها متكاملة فى ذاتها . ومن أشهر صورها المسلسلات التى تدور حول الحياة الروحية لشخصية واحدة كما هو الحال فى رواية جان كريستوف لرومان رولان .

القصيرة • وليس بإمكاننا تطبيق نفس القاعدة على القصة النثرية • ويرجع الاخفاق الذى صادفه دوس باسوز الى كونه اخفاق تفاوت • ومن جهة أخرى ، فقد جاء تشابك الأحداث محكما فى دورة قصص بروست وايضا فى المنمنمة المتألقة التى أبدعتها مدام دي لافايت : الأميرة دي كليف •

ولوحظت جسامة حجم روايات تولستوى ودوستوفسكى من البداية • وتعرض تولستوى للوم ، وما زال يوجه له اللوم الى الآن للفقرات الفلسفية المحشورة فى رواياته ، ولاستطراداته الوعظية ولعزوفه الملحوظ عن تقديم موضوع روائى أو فكرة روائية ذات نهاية • وشبه هنرى جيمس هذه النوعية بالوحوش الجسسية المفككة الأوصال • وحدثنا النقاد الروس عما اتصفتم به روايات دوستوفسكى من طول مفرط ، والذى يرجع غالبا الى أسلوبه المجهد والسعى نحو التالى وتردد الروائى حيال شخصه ، ولأنه كان يكتب وكأنه يصل حساب ما سيتقاضاه من أجر عن كل ورقة يكتبها • وتعكس رواية الأبله ورواية المسوس مثل نظائرها فى العصر الفيكتورى اقتصاديات المسلسلات • وكثيرا ما أرجع القراء فى الغرب القسوضة عند العلمين الكبيرين الى كونها سمة روسية تناظر على نحو ما الضخامة الجغرافية لروسيا • ويالها من فكرة حمقاء ، لأنها تتناسى مثلا عليا فى الإيجاز مثل بوشكين وليرمنتوف وتورجينييف •

ولو تأملنا هذه الناحية سيتضح لنا أن الاسهاب قد بدا لتولستوى ودوستوفسكى علامة دالة على التحرر ، الذى تميزت به حياتهما وشخصيتهما ، وأيضا نظرتهما لفن الرواية • فكان تولستوى ينشئ أحداث رواياته على لوحة كبيرة تتناسب مع ضخامة بنيانه وتوحى بوجود صلة بين تكوين الزمان فى الرواية وانسياب الزمان فى حركة التاريخ ••••• وتمكس الجسامة عند دوستوفسكى أمانته فى ذكر التفاصيل والنظرة الشاملة التى تحيط بما لا حصر له من دقائق الإيحاءات والأفكار التى تراكمت وتصاعدت وتلاحمت لصنع الدراما •

وكلما تمنا فيما حققه الروائيان ازداد ادراكنا مدى التزام أعمالهما فى انجازهما بنفس الميار •

ومن المعروف أن تولستوى قد اشتهر بحيوية فائقة وقوة جسدية شبيهت بقوة اللب • وعرف أيضا ببطولاته وقوة شكيمته وقدرته على التحمل ، أى بفرط الحيوية والمثابرة • وصوره معاصروه من أمثال ماكسيم جوركى كقول يصول ويجول ويدب على الأرض فى جلال يذكرنا بالعصور الغابرة ، وبدا حتى فى شيخوخته فى مظهر قريب من الفانتازيا وبخاصة فى خواطره الغامضة التى وصفت بالزندقة والابتعاد عن المسيحية التقليدية • فعندما اقترب من عقده التاسع كان ما زال محتفظا بمظهره

المهيب ، واستمر يكده ويجهده حتى النهاية دون أن ينحني محتفظا بروحه
المدوانية والأوتوقراطية . وكانت طاقات تولستوى قد بلغت مرحلة شعر
فيها بالعجز عن التحليل أو ابداع أعمال فنية ذات أبعاد كبيرة . وحينما
يقتحم تولستوى إحدى الحجرات أو يتناول أى شكل أدبى فانه يذكرنا
بأحد المردة الذين يحاولون الدخول من بوابة بنيت على مقاس الآدميين
وحدهم . ولتولستوى مسرحية من ستة فصول تدور حول إحدى الجماعات
الدينية (*) التى هاجرت من روسيا الى كندا ، واعتمدت فى تحويلها على
الجمالة التى حصل عليها تولستوى كمقابل لروايته البعث . وكانت
تستعرض نفسها عارية وسط العواصف الثلجية وشرعت فى حرق أكوام
المحاصيل فى تحد وعرج .

وتتضح لنا قوة نزعة الخلاقة فى كل مناسبة من حياة تولستوى ،
سواء أكان ذلك فى أندية المقامرة أو رياضة صيد الدببة ، أو زيجته الشخصية
العاصفة أو فى المجلدات التسعين من أعماله المطبوعة ، واعترف لورنس
لفورستر (وكان هو بالذات من شياطين الأدباء) : « بأنه من الميؤوس
منه التصارع مع تولستوى الكثير الشبه بعاصفة الأمس التى هبت علينا
من الشرق والتى أغرقت أعيننا بالدموع عندما واجهناها وشعرنا فى ذات
الوقت باصابة أحاسيسنا بالشلل (٦) » .

لقد أعيدت كتابة أجزاء ضخمة من كتاب الحرب والسلام سبع
مرات ، وتنتهى روايات تولستوى ، وكان الكاتب العظيم قد أنهارها مجبرا ،
وكان ضغوط الابداع ، أى النشوة السحرية المنبعثة من إعادة تشكيل
الحياة بالاعتماد على الكلمات لم تستنفد طاقتها . وكان تولستوى يعرف
« عتولته » ، ويتفاخر بنبض دماغه وسرعة ضمخه . وفى بعض الأحيان
واللحظات التى شعر فيها بمكانته البطيكية ، تشبك فى معنى الموت
ذاته ، وعجب من صحة ما يقال عن أن الموت حق وأمر لا مندوحة عنه .
وغنى عن البيان أن ما قصده آنثذ كان موته هو بالذات . فلماذا يتوجب
عليه أن يموت ما دام يشعر بوجود ينابيع داخل جسمه لم تتدفق بعد ؟
ومادام وجوده وحضوره مازال مرغوبا - بالحاح - من الحجاج والأتباع
الذين يفدون من كل حذب فى المعمورة الى ياسنايا بوليانا (**) ؟ ولعل
نيقولاس فيدوروف أمين مكتبة متحف رومانسفس كان محقا فى التشديد
على فكرة وجوب البعث الكامل للموتى بالمعنى الحرفى . فلقد قال

Dukhobora .

(*)

(٦) رسالة من T. E. Lawrence الى E. M. Forester فى ٢٠ فبراير

١٩١٤ (رسائل لورنس - نيويورك ١٩٢٩) .

(**) اسم القرية التى امتلكت فيها امرأة تولستوى ضيعة كبيرة .

تولستوى : « اننى لا اشارك فيدوروف فى جميع آرائه » ولكن لا يخفى ان
الفكرة قد استهوتته !

وكثيرا ما يشار الى دوستوفسكى كمثال مبين . فلقد اتفق النقاد
وكتاب السير على اختياره كمثال فريد لقمة المبدعين الذين ارتبط ابداعهم
بالاصابة بعصاب نفسى . وتتميز هذه النظرة بالصورة التى تتداعى عادة
مع سيرته كسجنه فى سيبيريا ومرض الصرع ومرارة حرمانه ، ومسلسل
الأوجاع الشخصية التى نراها تتخلل جميع أعماله وأيام حياته . وتأكدت
هذه النظرة من اساءة قراءة توماس مان الذى فرق بين جوته وتولستوى
الذين كانا يتمتعان بصحة تماثل صحة أبطال أوليمبيا وحالة المرض التى
تعرض لها كل من نيتشه ودوستوفسكى .

وفى الحق لقد وهب دوستوفسكى قوة خارقة وقدرة على التحمل
مصحوبة بقدرة مرنة هائلة وبتيان متين يذكرنا بأقوى وحوش خرافات
الأساطير . وساعدت هذه الصفات على حمايته أثناء فترات التطهر فى
حياته الشخصية ، وتخيله للجحيم الذى تعرضت له الشخصيات التى
ابتدعها : ولاحظ جون كوبي وجود جوهر فى طبيعة دوستوفسكى « يتميز
بالخفاء والتصوف يساعده على الاستمتاع بالحياة على طريقة الاناث .
أى حتى أثناء توجعه من الحياة (٧) » . وأشار الى « طفق قوة الحياة »
التي ساعدت الروائى على مسايرة أبطال مبدعاته حتى عندما بلغت حالة
عوزه المادى الذروة ، أو عندما كان يشعر بمنغصات العلة . كما يفرق
كوبي فى آخر الأمر بين البهجة التى اهتدى اليها دوستوفسكى حتى فى
لحظات ضيقة ، والتي لا يصح أن توصف بأنها دليل ماسوخيته (وان كانت
هناك ماسوخية فى مزاجه) . فقد رأى أن هذه الحالة قد نبعت بالأحرى
من اللذة البدائية المأكرة التى تشعربها نفوس البدائيين من العناد . لقد
كان دوستوفسكى يعيش فى جحيم خال من النيران (٨) .

لقد استمر حيا بعد التجربة الموجعة لتنفيذ حكم الاعدام الذى لم يتم
وواجه جماعة ضرب النار . وفى الحق لقد استطاع دوستوفسكى أن يحول
ذكراه لهذه الساعة المريعة الى تعويذة لقوة التحمل ومصدر دائم للإلهام .
واستطاع الاستمرار فى الحياة بعد ما تعرض له من عذاب أثناء فترة
تنفيذ الحكم بالاشغال الشاقة فى سيبيريا ، وألف قصصه ورواياته
الجسيمة ومقالاته الجدلية وهو فى حالة معاناة مالية وسيكلوجية لعلها
كانت قادرة على ازهاق روح أى انسان يتمتع بحيوية أقل من حيويته .
ووصف دوستوفسكى نفسه بأنه كان يتصف بعناد أقرب الى طباع القطط

(٧) Dostolevski : John Cowpy... (لندن ١٩٤٦) .
white heat. (٨)

فى مواجهة الشدائد وتقلبات الحياة • ولقد أمضى أيام حيواته التسع وهو يعمل بكامل طاقته سواء صح ما يقال - أو لم يصح - بأنه كان يمضى الليل فى لعب الميسر أو ساهرا يصارع المرض ، أو متسولا باحثا عن فاعل خير يرضى تسليقه بعض المال •

ولا بد أن ننظر الى حالات الصرع التى أصابته فى مثل هذا الضوء • وما برحت باثولوجيته وأسباب « المرض المقدس » (الصرع) الذى أبتلى به محاطة بالغموض • والقليل الذى نعرفه عن مواعيد النوبات تصعب علينا قبول نظرية فرويد التى تربط برباط على بين أول نوبة أصيب بها ومقتل أبيه • أما تصور الروائي دوستوفسكى للصرع فمتناقض وملئ بالخفايا وغارق فى بعض المؤثرات الدينية • فلقد رآه كتجربة قاسية ومدة ، ورآه أيضا فى ذات الوقت كمنحة روحانية يستطيع المرء الاستعانة بها لبلوغ لحظات من الاستنارة القريبة من المعجزة وحدة البصيرة ، وصورت كل من الحكاية التى رواها الأمير مويشكن فى رواية الأبله والحوار الذى دار بين شاتوف وكيريلوف فى المسوس نوبات الصرع كتجسيم لتجربة شاملة وكوخرات جاءت من الخارج من القوى الخارجية المركزية المجهولة تماما • وفى لحظات النوبة تتحرر الروح من قبضة الحواس التى تقيدها • ولم يرد أى ذكر يوحى بأن دوستوفسكى قد جعل الأبله يأسف لما يصيبه من هذه البلايا المقدسة •

ولا يستبعد وجود صلة مباشرة بين مرض دوستوفسكى وقدراته العصبية الفذة ، ولعلها قد ساعدت على انطلاق طاقاته الثمردة • ولقد شخصها توماس مان « كنتيجة لفيض الحيوية وتفجر نجم عما يتمتع به من رصيد صحى قوى » (٨) ، وليس من شك أن هذا التفسير يصلح كمفتاح لطبيعة دوستوفسكى : «الرصيد الصحى القوى» ، وتسخير المرض كوسيلة لشحذ حدة بصيرته وإدراكه • وفى هذا المقام يجوز الاستعانة بمقارنة دوستوفسكى بنيتشه • فدوستوفسكى يصور نوعية الفنانين والمفكرين الذين عاشوا فى خضم المعاناة الفزيائية التى يمكن تشبيهها بقبة محلاة بزجاج متعدد الألوان ، ويرون من خلالها الواقع فى صورة مضخمة • وهكذا يوسعنا مقارنة دوستوفسكى ببروست أيضا ، الذى حوّل نوبات الربو التى أصيب بها الى جدار لحماية مخرب فنه • وبالتدور كذلك مقارنته بجويس الذى تغذت أذنه من فقدانه للابصار ، فانصت الى صوت الظلمة وكأنها قوقعة بحرية •

Dostojewski - Mit Maassen Neue Studien : Thomas Mann (٨)

• (استكمل ١٩٤٨)

قال ميشروفسكي : « ان صحة تولستوى وصحة دوستوفسكي تتشابهان فيما تحملان من علامات خلاقة متضادة ، وان كانتا غير بعيدتين كل منهما من الأخرى أو غريبة عنها » .

وأسر لورنس الى ادوار جارنيت (والدكونستانس جارنيت مترجمة كتب تولستوى ودوستوفسكي الى الانجليزية) بالقول (٩) :
« هل تذكر ما أخبرتك عنه ، وعن جمعى وفا كاملا من الكتب الجعيسة (الطينائية) أى التى تتميز بسمو روحها أو يتساميها وجلالها ، كما كان لونيغينوس يقول ، وان هذه الكتب تتضمن كتاب زرادشت وكارامازوف وموبى ديك » .

وبعد ذلك بخمس سنوات ، أضاف الى هذه القائمة كتاب الحرب والسلام . إنها كتب جعيسة . أما الميزة التى أبرزها لورنس للبيان فهى ضخامة مظهرها الخارجى ودورها الكبير فى حياة مبدعيها .

بيد أنه من المتعذر أدراك الخصائص المميزة النفسية لفن تولستوى ودوستوفسكي فى فراغ - أى كيف استعاد هذا الفن لعالم الأدب علما كاملا من المعانى فقدته بعد تدهور الشعر الملحمى والدراما المأسوية . كما أننا لن نستطيع حصر انتباهنا فى الروس وحدهم حتى بالرغم من جنوح فيرجينيا وولف الى الشك « فيما يقال عن وصف كتابة أية قصة بأنها مضيقة للوقت لأنه من الواجب الاكتفاء بما كتبه هذان العمالقان » (١٠) . وقبل أن أشرع فى فحص أعمال تولستوى ودوستوفسكي فى ذاتها أود أن أتوقف هنيهة للتحدث عن فن الرواية والمزايا الخاصة للرواية الروسية والرواية الأمريكية فى القرن التاسع عشر .

٣

بزغ التقليد الأساسى للرواية الأوروبية من نفس الأوضاع التى أدت الى انحلال الملحة وتدهور الدراما الجادة . وشحن الروائيون الروس من جوجول الى جوركى أعمالهم الفنية بشخصيات تمثل سفاجة من يحبون بمنأى عن المواقف الملقطة للانتباه ، وتمثل أيضا بعض الأحداث العارضة التى توصف بالعبقريّة ، وتكشف عن وحشية الحدود القصوى من

(١) رسالة من T. E. Lawrence الى Eduard Garrett فى ٢٦ أغسطس

١٩٢٢ .

The Common Modern Fiction : Virginia Wolf

(١٠)

(Reader ١٩٢٥) .

الاستبصارات وشاعرية المعتقدات • وأسفر ذلك عن ظهور الرواية النثرية كشكل أدبي منافس بلغ حدودا قصوى لم تبلغها الملحمة والدراما • وقد يقول بعضهم أنها قد تفوقت على هذه الأشكال الفنية العتيقة • ولكن تاريخ الرواية لا يتصف باستمراريته الممتدة • فما حققه الروس في هذا الشأن قبله أدرك كاختلاف حاد عن الاتجاه الأوربي السائد ، بل ومتعارض معه • فلقد تعرضت تقاليد هذا النوع الفني — كما تمثل ابتداء من دانييل ديفو حتى فلوير لتغيير حاد من قبل الأساتذة الروس للرواية ، وحدث شيء مماثل عند الأمريكيين : هو ثورن وملفيل • ويرجع ذلك الى أن هذه التقاليد قد بدت للواقعيين في القرن الثامن عشر مصدر قوة • أما في عهد مدام بوفاري فقد بدت هذه التقاليد كقيود • فكيف كانت هذه التقاليد ، وكيف ظهرت للوجود ؟

علينا أن نذكر أن القصيدة الملحمية في صيغتها الطبيعية كانت تغاطب جماعة من المتلقين الذين يرتبطون بعضهم ببعض برباط وثيق • أما الدراما فعندما كانت تنبض بالحياة ، ولا تكتفى بكونها مجرد صنعة ، فإنها كانت تتجه الى مخاطبة كيان عضوي جماعي مثل المتفرجين في المسرح • ولكن الرواية موجهة الى القارئ الفرد الذي يحيا في غمار فوضى الحياة الفردية • انها شكل من أشكال الاتصال بين الكاتب وبين مجتمع مشتت بالضرورة ، أي أنها عمل خلاق متخيل لكي يقرأ في الجلسات الخصوصية ، كما ذكر بوركارت (٢) • فعندما تعيش في غرفة خاصة ، وتقرأ كتابا لنفسك ، فانك تشعر بحالة استمتاع فني بما تقرؤه من معاني تاريخية وسيكلوجية • ولقد استندت هذه المظاهر استنادا مباشرا على تاريخ الرواية النثرية الأوربية وطابعها • فلقد زودتها بمتلدعاتها العديدة والمحترمة بمصير الطبقة المتوسطة ومنظورها للأحداث • وإذا جاز لنا القول بأن الملاحم الهوميرية والفرجلية كانت أشكالا للتخاطب بين الشعاع والأرستقراطية ، فإن باستطاعتنا أن نصيف الرواية بأنها الشكل الفني الأول لعصر البورجوازية •

فلم تبزغ الرواية مجرد كونها فن الانسان المحب لبيئته وحياته الخصوصية في الملئ الأوربية • إذ كانت الرواية منذ عهد سيرفانتس وبعد ذلك مرآة عكست فيها المخيلة الإنسانية بروحها العقلانية الواقع التجريبي • وقلعت « دون كيخوته » تحية الوداع لعالم الملحمة ، وكانت تحيتها حارة

ومتضاربة المشاعر . ودقت رواية روبنسون كروزو لدانييل ديفو أوتادا في ساحة الأدب حدثت بها موعده ظهور الرواية الحديثة ، مثلما فعل بطل قصة ديفو (كروزو) عندما أنقذ من الغرق . فقد درج من جاءوا بعده من الروائيين الى تحسين أنفسهم بالحقائق الملموسة مثلما رأينا في الدرر المتراصة الرائعة عند بلزاك ورائحة البودنغ عند ديكنز والسوق التحتية للمخدرات عند فلوبر ومخترعات زولا التي لا حصر لها . فعندما يكتشف الروائي آثار أقدام في الرمال ، فإنه يستنتج وجود « فرايداي » (في روبنسون كروزو) بين الشجيرات ، وليس آثارا لواحد من الجن ، كما هو الحال في عالم شكسبير ، أي آثار شبح « الإله هرقل الذي كان أنطوني يعيشه » .

والتيار السائد في الرواية الغربية تيار ثرى بالمعنى الدقيق للكلمة ، وليس من قبيل الاستخفاف بعالم الرواية . فليس بها أبليس ميلتون الذي يرفرف بجناحيه وسط الفوضى الهائلة . وعندما أبصر الأموات المسحورون في مسرحية ماكبث الى حلب في مصفاتهم فقد بدا ذلك أمرا طبيعيا . ولم تعلم طواحين الهواء تبدو كمردة ، ولكنها أصبحت تبدو كطواحين هواء فقط . وعوضا عن ذلك ، تمنح الرواية الى تعريفنا كيف تصنع طواحين الهواء وما الذي تجنيه وكيف يبدو صنوتها في ليل عاصف راعد . إذ تكمن عبقرية الرواية في قدرتها على الوصف والتحليل والكشف وتجميع البيئات في الوقائع الفعلية والاستبطانات . ومن بين جميع الاعتراضات التي طرحتها اللغة ضد الواقع تبرز الرواية باعتبارها أكثر تماسكا وقطعا . فلا عجب إذا وثقت أعمال ديفو وبلزاك وديكنز وترولوب وزولا وأوبروست احساسنا بالعالم والماضي . انها أبناء العم الأوائل للتاريخ .

بطبيعة الحال ، هناك أنماط من الرواية لا ينطبق عليها هذا الرأي . إذ تحف بالتقليد السائد للرواية نطاقات واضحة للعيان من اللامعقولات والأساطير . ومن النماذج التي تمثل التمرد ضد التجريبية السائدة الجانب الأكبر من القصص القوطية (والتي سأحدث عنها عندما أبحث عالم الرواية عند دوستويفسكي) ورواية فرانكشتين لمسز شيلي وليس في بلاد العجائب . ويكفيها فقط أن تشير الى اميلي برونتي وهوفمان وادجار آلان بو لكي ندرك استمرار بقاء آثار قوية من العصر السابق للعلم . ولكن من ناحية رئيسية ، كانت الرواية الأوروبية دنيوية في نظرتها وعقلانية في منهجها ، واجتماعية في سياقها .

وبعد أن تزودت الواقعية بمصادرها التقنية ورسخت قدمها ، اتسعت طموحاتها ، فوسعت اعتمادا على اللغة لانشاء مجتمعات تتماثل في تركيبها وتعقدها وجوهرها هي والمجتمعات الموجودة في العالم الخارجي .

وانتجت هذه المحاولة (فى مقام صغير) رواية ترولوب بارشستر (*) وفى مقامها الكبير الحلم الفانتازى للكوميديا الانسانية ، التى كانت كما خططها بلزاك (١٨٤٥) تهدف الى الجمع بين ١٣٧ عنوانا متمائزا ، تمثل نظيرا شاملا لفرنسا . وكتب بلزاك رسالة شهيرة (١٨٤٤) يقارن فيها بين منخطه ومنجزات نابليون وكوفير وأكونيل : « فالأول (نابليون) كانت بينه وبين فرنسا هوية وحقق ذاته عن طريق الجيش . والثانى (كوفير) اتخذ من الأرضى المستديرة زوجة له ! . والثالث (أكونيل) جسم أحلام أمه . أما أنا فأحمل داخل دماغى مجتمعا كاملا ! »

وهناك نظير عصرى لطموح الغزو عند بلزاك ، « يملكه وليم فوكنر وحده » (**).

ولكن لقله وجهه من البداية فى مذهب الرواية الواقعية وممارستها عنصر تناقض . فهل كان هناك تناسب بين تناول الحياة المعاصرة ، وبين ما وصفه ماتيو أرنولد « بالجدية العظمى » للادب العظيم الصادق ، وكان سير والترسكوت يفضل الموضوعات التاريخية آملا أن يهتدى من خلالها الى سمو الملحة والدراما الشعرية ، والتحليق بعيدا فى المكان والزمان . وتطلب الأمر مبدعات جان أوستن وجورج اليوت وديكنز وبلزاك لاثبات قدرة المجتمع الحديث والأحداث اليومية على التزويد بمادة تناسب الانشغالات الفنية والأخلاقية المشابهة فى سحرها لتلك التى انتزعها الشعراء والمبدعون الدراميون من كويتاتهم الباكرا . غير أن هذه المبدعات واجهت من تأثير اكتمالها وقوتها الواقعية مازقا آخر اوضح فى نهاية المطاف انه أفسر وأشبه عنادا . فهل يستبعده أن يؤدى الاكتفاء بتسكين الوقائع المشاهدة الى اكتساح الغاية الفنية ، وأن تحول دون تحكم الروالى فى أشكاله الفنية ، وتششتت جهوده ؟

ولقد بين أحد النقاد (***) ان الواقعيين الناضجين فى القرن التاسع عشر عندما تمعنوا فى القيم استطاعوا الحيلولة دون طغيان مادتهم على تكامل الشكل الأدبى . وفى الحق لقله نجحت أعظم العقليات النقدية تبصرا فى العصر فى ادراك خطر الاسراف فى الحرص على المطابقة المطلقة للواقع . وأشار جوته وهازليت الى أن الفن عندما يحاول أن يصور الحياة الحديثة بحذافيرها يتعرض لخطر التحول لنوع من الصحافة . ولاحظ جوته فى تمهيد لهافوست أن شيوخ الجرائم اليومية قد حط من

(*) Anthony Trollope تأليف Barchester Towers (١٨١٠ - ١٨٥٢)

Yoknapatawapha

F. R. Leavis.

(**) انه بلاد الـ

(***)

احساس جمهوره بالأدب • وللمفارقة - على ما يبدو - فإن الواقع نفسه ابان أواخر القرن الثامن عشر وبواكير القرن التاسع عشر قد ازدادت درجة تلونه ، وجنح الى التركيز على البشر العاديين بحيوية متصاعدة • وعجب هازليت - متشككا في احتمال شعور أى انسان عاش خلال عصر الثورة الفرنسية والحروب النابليونية بالرضا عن الحماسة المصطنعة للأدب ، ورأى الاثنان (هازليت وجوته) في شيوع الميلودراما والقصة القوطية اجابة مباشرة على هذا التحدى ، وان كانت قد تعرضت لاساءة التضنور •

واتخذت مخاوفهم شكل النبوة ، وان كانت - فى الحق - قد ظهرت قبل أوانها • فلقد أنبأت بالمعاناة التى سيعانيها فلوير ، وبتداعى الرواية الطبيعية من فداحة أفعال الوثائق التى حملت عليها • فقبيل ستينات القرن التاسع عشر ، ازدهرت الرواية الأوربية بفضل تحديات الواقع وضغوطه • وإذا عدنا الى مثال سبق أن استشهدت به • فلقد علم سيزان العين كيف ترى الأشياء فى ضوء جديد وبعق جديد بالمعنى الحرفى • وبالمثل فلقد أضفى عصر الثورة الفرنسية والامبراطورية النابليونية على الحياة اليومية مظهر الأسطورة ورونتها ، وأثبتت اثباتا نهائيا الافتراض بأن الفنانين قادرون اعتمادا على التدقيق فى عصورهم على الاهتداء الى موضوعات فخيمة تمثل أعلى مظاهر العظمة • وزودت أحداث الفترة ما بين ١٧٨٩ و ١٨٢٠ الومى البشرى بالمعاصرة بشئ ما من البضارة والسيوية النابضة ، وتمكن المذهب الانطباعى فى فترة لاحقة تزويد وعيه بالمكان الغريائى بها • وزاد هجوم فرنسا على ماضيها وعلى أوروبا فى الحقبة القصيرة للامبراطورية النابليونية التى امتلئت من نهر تاجوس الى المستولا من خطوات التجربة والحاحها حتى عند أولئك الذين لم يشاركوا بأى دور مباشر فيها • فما بدا لمونتسكيو وجيبون موضوعات جديدة بالبحث الفلسفى ، وما بدا للشعراء الأغسطيين والكلاسيكيين الجدد مواقف (وموتيفات) منتزعة من التاريخ القديم ، تحول عنه الرومانتيكيين الى نسج الحياة اليومية •

ويمتدورنا تجميع طائفة من الساعات الحافلة والجياشة بالانفعال لكى نبين كيف تصاعد ايقاع التجربة ذاته ، وتبدأ هذه المقتطفات بالطرفة التى تروى عن كائط ، وكيف لم يتأخر عن موعد مسيرته الصباحية سوى مرة واحدة فقط لا غير عندما تلقى نبا سقوط الباستيل الى أن تصل الى الفقرة التى روى فيها وردزورث فى مقدماته كيف سمع نبا موت روبسبير • وربما تضمنت هذه المقتطفات وصف جوته لكيفية ولادة عالم جديد بعد معركة فالى ورواية دى كوينسى لعربة « الرؤى » التى كانت تتحرك ليللا وتحمل البريه من لندن ونشرت عن حرب شبه الجزيرة

البريطانية . وقد تصور هذه المقتطفات هازليت على حافة الانتحار عندما سمع بسقوط نابليون في واترلو وأنباء المؤامرة التي دبرها بايرون بالاشتراك مع الايطاليين . ولا بأس من أن تختتم هذه المقتطفات ختاماً مناسباً برواية الموسيقى الفرنسية برليوز في مذكراته عن هرويه من مدرسة الفنون الجميلة وانضمامه الى الثورة ١٨٣٠ واتخاذ قيادة هؤلاء الثوار وإرتجاله اعداداً لحنياً وهلياً لنشيد المارسييز .

ورث الروائيون في القرن التاسع عشر احساساً متعاليًا بالملاقة الدرامية لعصرهم . اذ لم يعتقد العالم الذي عرف دانتون وأوسترليتز أنه من الضروري البحث في أضياف الأساطير أو الماضي الغابر سعيًا وراء خامة لرويتهم الشعاعية . ومع هذا ، فإن هذا لا يدل على أن الروائيين الذين يقدرون مسئولية الابداع كانوا يتناولون أحداث اليوم بطريقة مباشرة . ولكن الأصح هو أنهم اعتمدوا على رفاة مشاعرهم بأبعاد فهم وسعوا الى اخضاع التجارب الشخصية للرجال والنساء ممن لا يصح ادراجهم ضمن الشخصيات التاريخية « لتمبو » العصر ، أو عمدوا - كما فعلت جان أوستن - الى تصوير كيفية تصدى أشكال السلوك الوطنية العتيقة الهادئة في وجه اندفاع العصر . وهذا يفسر الحقيقة الغريبة والهامة عن لماذا لم يستسلم الروائيون الرومانتيكيون والفكثوريون من الصف الأول لاغراء الموضوعات النابليونية الملحوظة . وكما أشار اميل زولا في مقاله عن استندال : لقد كان تأثير نابليون على السيكولوجية الاوربية وعلى مزاج الوعي وفحواه بعيد المرمى :

« اننى أصر على هذه الحقيقة ، لأننى لم أشهد البتة أية دراسة للتأثير الصحيح لنابليون على أدبنا . اذ كان عهد الامبراطورية عهد المنجزات الادبية المعالجة . غير أننا لا نستطيع أن ننكر أنه مصير نابليون كان أشبه بخبطة مطرقة أصابت رؤوس معاصريه . فلقد تصاعد الطموح واستفحل ، واتسعت رقعة جميع المشروعات . وفى الأدب ، مثلما حدث فى كل المجالات ، اتجهت جميع الأحلام نحو خلق عوالم مترامية الأطراف . ربما ضمت العالم بأسره » .

ومع هذا فلم تسمح الرواية لاغتصاب ساحة الفن الصحفي وفن التاريخ . ولعبت الثورة والامبراطورية دوراً كبيراً فى خلفية الرواية فى القرن التاسع عشر ، ولكن دورها لم يتجاوز الخلفية . وعندما تحركت واقتربت من مركز الأحداث التاريخية كما حدث فى قصة مدينتين لديكنز

وفي إحدى روايات أناطول فرانس (*) فقد العمل الأدبي ذاته جانباً من النضج والتمايز . وتنبه بلزاك واستندال لهذا الخطر . فقد أدرك الاثنان الواقع كشيء ازداد استنارة وسموا من أثر المشاعر التي أضفاهما نابليون والثورة على حياة الأديمين ، وانبهر الاثنان بفكرة البونا برتية في عالم الخصوصيات وعالم التجارة ، وسعى الاثنان لبيان كيف اتجهت الطاقات التي تفجرت بعد الهزات السياسية الى إعادة تشكيل أنماط المجتمع ، وتصور الإنسان لنفسه . ففي الكوميديا الإنسانية لبلزاك اضطلعت الأسطورة النابليونية بنور مركز الثقل في تصميم الرواية وبسائرها المعماري . غير أن الامبراطور لم يظهر الا في صورة عابرة وغير حاسمة في القليل من الأعمال الصغيرة ، وتعلمه روايتنا استندال : دير بارم والأحمر والأسود « ثنويات » على لحن البونا برتية ، كما يبين من سعيهما لتشريح النفس الإنسانية عنهما تتعرض لبعض الوقائع المتخفية في شكل أقصى مظاهر العنف والجلال . غير أنه مما له دلالة كبرى أن لا يلقي بطل دير بارم نظرة خاطفة على نابليون الا مرة واحدة لم تزد عن رؤيا عرضية ومعتمة .

وكان دوستويفسكى التوريت المباشر لهذا التقليد . وتنبه الشعاع والنقاد الروس فياشيسلاف تطور الموقف النابليوني من بلزاك الى راستيناك عبر جوليان سوريل لاستندال حتى الجريمة والعقاب للدوستويفسكى . وتمثلت أعماق صورة « للحلم النابليوني » في شخصية راسكولنيكوف (في الجريمة والعقاب) . ويدلنا ما حدث من تركيز الى أي مدى اتسعت آفاق فن الرواية وامكانياتها عندما انتقلت من أوروبا الغربية الى روسيا . وقطع تولستوى - بطريقة حاسمة - أواصر ارتباطه بالمعالم السابقة لموضوع الامبراطورية . ففي رواية الحرب والسلام ، قلم تولستوى نابليون في صورة مباشرة . ولم يحدث ذلك في البداية . اذ حصل ظهوره في أوسترليتس بعض تأثيرات من المنهج الموارب غير المباشر لاستندال (وكان تولستوى معجباً به ايما إعجاب) ولكنه فيما بعد ويتقدم أحداث الرواية ، ظهر نابليون كاملاً - كما يمكن القول . ان هذا يعكس ما هو أكثر من مجرد التغيير في تقنية السرد . انه من نتائج فلسفة تولستوى في التاريخ ، وقربته من الملحمة البطولية . وبغضاً عن ذلك فإن هذا الاتجاه ينم عن رغبة الأديب الكبير في الاطاحة بالشخصية العملية والهيمنة عليها . وكانت هذه الرغبة قوية عنده بالذات .

(*) Les Dieux ont soif (١٩١٢) وهي من أفضل الروايات التي تناولت الثورة الفرنسية وتضمنت رأى فرانس فيها الذي تباين هو ورأي المعادين لها والمحمسين من أمثال جاملان .

ولكن بعد أن انتقلت أحداث العقدين الأولين من القرن التاسع عشر إلى ذمة التاريخ ، بدأ المجد يتلاشى ويختفى من الجو . فعندما يزداد الواقع كثافة وانكماشاً تنصاعه إلى السطح المازق الكامنة في نظرية الواقعية وتطبيقاتها . ففي وقت مبكر مثل ١٨٣٦ ، ذكر الفرد دي موسيه أن عهد الانبهار ، يعنى العهد الذى انتشر فيه الايمان بالحرية الثورية والبطولة النابليونية الذى الهب الخيال قد ولى وانقضى ، وحل محله حكم الطبقات المتوسطة الصاعدة ، وما اشتهرت به من ألوان باهتة وثقل مضجر ، فما بدا يوماً ما الملحة الشاعرية للمال ورومانسية نابليونات عالم المال الذى بهر بلزاك تحول إلى روتين مجرد من الأكمية تصادفه في المصارف المالية وخطوط التجميع في المصانع . فكما بين آدموند ويلسون في مقاله عن ديكنز فقد حل محل رالف نيكلسي وآرثر جرايد وشازلويت أمثال بكستيف ، بل وأقطع من ذلك ، أى شخصية ميردستون . ان الضباب الكثيف المخيم على كل صفحة من صفحات المنزل الكتيب (*) يرمز إلى صفات الرياء والتفائق التي كانت تتخفى وراءه حقائق رأسمالية منتصف القرن ١٩ .

وسعى أدباء مثل ديكنز وهائنه وبودلير بتأثير النضوب أو التائب لشق طريقهم من خلال ما تحتويه اللغة من نفاق مضمر . غير أن « الروح البورجوازية » طربت لعبقرياتهم ، واحتمت وراء النظرية القائلة بعدم التزام الأدب بالحياة العملية ، وبلاستطاعة السماح له بالحرية ، ومن هنا ظهرت صورة الانقسام بين الفنان والمجتمع . أنها صورة استمرت قابضة في الأدب والتصوير والموسيقى في عصرنا ، وأدت إلى « اغراب » هذه الفنون .

غير أنني لن أعنى بالتغيرات الاقتصادية والاجتماعية التي بدأت في ثلاثينات القرن التاسع عشر ، والتي أدت إلى فرض الروح التجارية البشعة القاسية عن طريق بعض القيم الأخلاقية المشهدة . وقدم كارل ماركس تحليلاً كلاسيكياً لذلك ، أثبت فيه على حدة قول ويلسون :

« ان ما حدث في السنوات الوسيطة من هذا القرن قد بين أن هذا النظام وما أحدثه من تزيف في العلاقات الانسانية ، وتثبيطه على نطاق واسع ، من الملامح الموروثة والتي لا علاج لها لبناء الاقتصادى ذاته » (٣) .

(*) Bleak House تأليف ديكنز . (طبعة الحال) .

(٢) The Two Scroges : Edmund Wilson. (ثمان مقالات - نيويورك ١٩٥٤) .

لن أبحث في هذا المقام سوى آثار هذه التغيرات على التيار الرئيسي للرواية الأوروبية . وواجهت التحولات التي طرأت على القيم وإيقاع الحياة الفعلية نظرية الواقعية بحذافيرها بمأزق حرج . فهل يستمر الروائي في تعجيد التزامه بالتركيز على الجوانب المحتملة للتصديق وإعادة خلق الواقع ، بينما لم يعد هذا الواقع يستأهل إعادة الخلق ؟ ألا يترتب على ذلك انحطاط الرواية ذاتها ، وجنوح موضوعها للرتابة والزيغ الأخلاقي ؟ وأحدث هذا التساؤل تمزقا داخل عبقرية فلوير . فقد ألف مدام بوقاري وفؤاده يستعر بنار باردة ، تركت في أعماقه مفارقة تصور الواقعية وعدم امکان الاهتداء إلى مخرج من مأزقها في نهاية المطاف . ولم يتمكن فلوير من تفاديها الا في مخططة المتألق لرواية سالامبو ورواية غواية سانت أنطوان ، ولكنه لم يترك الواقع في حاله وسعى مضطرا لتجميعه كله في موسوعة من التقرز (*) . ورأى فلوير عالم القرن التاسع عشر عالما حطم رأس الحضارة الانسانية . واعتقد ليونيل ترلينج بتبصر أن انتقادات فلوير قد ذهبت الى ما هو أبعد من المشكلات الاقتصادية والاجتماعية :

« فقد رفض بوفار وبيسكوشيت الحضارة . فالعقل الانساني قد اكتشف ما أحدهن ركام متراكبات منجزاته ، أي تلك التي تتصف بالتقليدية ، والتي اعتقد أنها أعظم أمجاده ، وأيضا تلك التي لا يخفى أنها جديرة بالازدراء ، واهتدى إلى ادراك عدم احتمال تحقيق الصنفيين لأهدافه . فكلاهما مضجر وتافه ، وأن الصرح الرحيب للفكر والابداع الانساني برمته يتسم باغرابه عن الشخص الانساني » (٤) .

ولقد سار القرن التاسع عشر شيوطا طويلا بعد « الفجر » الذي أعلن فيه الشاعر الانجليزي وردزورث « أن العيش في هذه الحياة نعمة كبرى » .

وفي نهاية الأمر ، تغلب « الواقع » على الرواية ، وتراجع الروائي إلى الظل ، وتحول إلى مخبر صحفي . وبلاستطاعة معرفة ما أصاب العمل الفني من انحلال بتأثير ضغوط الحقائق بالرجوع إلى الكتابات النقدية والروائية لأميل زولا (هنا سألتبع عن كتب العمل الرائد لجورج لوكاش - وهو أحد أساتذة النقد في عصرنا في المقال الذي نشره بمناسبة مرور مائة سنة على مولد زولا) فلقد رأى زولا الاتجاه الواقعي لكل من بلزاك واستندال مثيرا للشك ، بعد أن سمح الاثنان لمخيلتهما بانتهاك حرمة

(*) سما Bouvard et Pecuchet

Flaubert's Last Testament : Lionel Trilling

(٤)

The Opposing Self . نيويورك ١٩٥٥

المبادئ العلمية « للطبيعانية » (*) ، وشجب بوجه خاص محاولة بلزاك إعادة خلق الواقع على صورته ، بينما كان من واجبه أن يبدل قصارى جهده لتقديم بيان صادق وموضوعي عن الحياة المعاصرة :

« عندما يرغب الكاتب الطبيعي تأليف رواية للمسرح ، فإنه اذا بدأ من هذه النقطة دون وجود أشخاص أو بيانات ، فإن أول خطوة يعنى بها هي جمع المادة والبحث عما يستطيع أن يفعله ازاء العالم الذي يرغب في وصفه . ثم يشرع بعده ذلك في التحدث مع أهل الرأي من العارفين في هذا الموضوع ، ويجمع بيانات ونوادير وصور . غير أن كل هذا لا يكفي . وأخيرا فإن عليه أن يزور مواقع الأحداث ، وأن يمضي بضعة أيام في المسرح حتى يتعرف على أصغر التفاصيل ، ويمضي ليلة في غرفة البطة حتى يستوعب الجو بأكبر قدر مستطاع . وبعده تجميع كل هذه المادة ستكون الرواية قد شكلت نفسها بنفسها . . . وكل ما هو مطلوب من الروائي أن يفعله هو تجميع الوقائع في ترتيب منطقي . . . ولا داعي لتركيز الاهتمام على المواقف المميزة للقصة . والأمر عكس ذلك . فكلما ازدادت القصة اقترابا من الشيوع والعمومية ، ازداد اقترابها من القصة النموذجية » (٥) .

ومن حسن الحظ أن عبقرية زولا ومخيلته القوية المتعددة الألوان ودفعة الغورات الأخلاقية كانت تتدخل حتى عندما كان يتبناها بتفرده « بالروح العلمية » التي تتعارض مع هذا البرنامج الموحش . وتعد رواية (**) واحدة من أفضل روايات القرن التاسع عشر . فهي عظيمة في وحشية روحها الفكرة وحكمة مخططاتها . فكما قال هنري جيمس :

« تكمن استاذية زولا في عشقه للتلاعب بالمظاهر الضحلة والبسيطة . ونحن ندرك بالطبع أنه عندما تصغر القيم ، فإن الحاجة إلى الجهد تزداد لتجميع الفتات لخلق عمل يترأى لنا في شكل كتلة واحدة متماسكة » (٦) .

ولكن المتاعب جاءت من ندرة المقتدرين على انجاز أعمال ذات بال ، بينما هناك وفرة من « الضحالة والبساطة » . وتحولت الرواية الطبيعية عند أصحاب النصيب المتواضع من الإلهام إلى فن مخبرين صحفيين ، وإلى

(*) هذه ترجمتي لمصطلح Naturalism وتعني المبالغة في اتباع قوانين الطبيعة ، ومن هنا جاء تفضيلي لهذه الكلمة على « المذهب الطبيعي » الذي يثير الكثير من اللبس .

(٥) Emile Zola ذكرها George Lukacs في كتابه Erzaelen

(Probleme des Realismus) oder Beschreiben برلين ١٩٥٥ .

Pot-Bouille.

(★★)

Emile Zola — Henry James.

(١)

(Notes on Novelists with some Other Notes). نيويورك ١٩١٤ .

سبيل منهجر من النسخ المتطابقة « لقطاعات من الحياة » محلاة ببلطخ من الألوان حتى يرتفع مستواها • وعندما ازدادت وسائل الاستنساخ الشامل كالراديو والفتوغرافيا والسينما - ثم التلفزيون في نهاية المطاف - ارتقاء وكما وانتشارا ، اكتشف صناع الرواية ان مكائنها قد انحطت وغدت مجرد اعمال تقتنى بهذه الوسائل وتقتفى أثرها ، أو أن عليها ترك المذهب الطبيعاني •

ولكن هل يرجع هذا المأزق الذي تعرضت له الرواية الواقعية (باعتبار الطبيعانية مجردا أشد مظاهرها تطرفا) الى كونه نتيجة للنزوع الاجتماعي نحو البورجوازية (*) في منتصف القرن التاسع عشر ، أى لا توجد أسباب أخرى غير ذلك • وخلافا لما يقوله النقاد الماركسيون ، فأننى أعتقد أن جنود هذا المأزق ترتد الى ما هو أبعد من ذلك • إذ لا تنفصل المشكلة عن الافتراضات التى قامت عليها التقاليد الأساسية للرواية الأوروبية • فعندما التزمت الرواية فى القرن الثامن عشر والقرن التاسع عشر بالتفسير الديوى أو العلمانى للحياة وبالتصوير الواقعى للحياة العادية ، فإنها وضعت قيودا مفروضة سلفا على نفسها • وكان لهذا الالتزام دور فعال فى فن فيلدينج لا يقل أثرا عن دوره فى حالة زولا • ويرجع الاختلاف بين الحالتين الى أن زولا قد حوله الى منهج متعدد وصارم ، كما أن روح العصر قد أصبحت أقل استعدادا لتقبل روح السخرية المقتربة بالكياسة ، والروح الدرامية ، أى الوسيطتين اللتين استعان بهما فيلدينج لتهديب واقعيته فى رواية توم جونز •

وعندما رفضت الرواية الحديثة جميع العناصر الأسطورية والحوارق وجميع الأشياء التى لم يخلم بها هوراشيو فى فلسفته (فى مسرحية هاملت) ، فإنها قد ابتعدت عن المنظور العالمى الإنسانى للملحمة والتراجيديا • فلقد اقتصرت بما تستطيع تسميته « مملكة هذا العالم » • أى المملكة الروحية للسيكولوجية الإنسانية ، كما تدرك من خلال العقل ، والسلوك البشرى فى سياق اجتماعى • ولقد أقدم الأخوان جونكور على تحديد معالمها عندما عرفا الرواية بأنها السلوكيات العملية • غير أنه بالرغم من شمولية هذه المملكة (وهناك من يعتقدون أن هذه المملكة هى المملكة الوحيدة التى تخضع لفهمنا) إلا أن لها حدودا ، وهى حدود مقيدة ، كما يجب أن نعترف • ونحن نعبرها عندما ننقل من عالم البيت المكتيب الى عالم القلعة (لكافكا) على أن نلاحظ فى الوقت نفسه أن الرمز الأساسى لكافكا متصل برواية المحكمة العليا (**) ليدكنز • إننا نعبرها وبذلك نوسع من رقعتها على نحو

لا يمكن الخطأ في تقديره ، عندما تنتقل من الأب جوريو (**) - قصيدة بلزك الشعرية عن الأب والأبنات الى الملك لير لشكسبير ، وننتقل منها ايضا عندما نتحول من أتباع منهج زولا في كتابة الرواية الى منهج لورنس ، كما جاء في الرسالة التي استشهدت بها من قبل :

« أشعر دائما وكأنني أقف عاريا حتى تخترقني نيران الله جل جلاله . وياله من شعور مريع ! فلا بد أن يتصف المرء بالمغالة في التدين حتى يصبح فنانا . وكثيرا ما يخطر ببالي عزيزي القديس لورنس وهو على المشواء عندما قال : أديروني الى جانبي الأيمن يا اخواني ، فقد انكوى جانبي الأيسر بما فيه الكفاية »

« يتعين أن يكون المرء مغاليا في تدينه » - ان هذه الجملة قد احتوت على شعور ثوري . فعلينا أن نذكر ان التقليد العظيم للرواية الواقعية كان يتضمن القول بأن المشاعر الدينية ليست عاملا مساعدا لأي بيان ناضج شامل عن المسائل الانسانية .

لم تبدأ من أوروبا هذه الثورة التي أدت الى ظهور منجزات كافكا وتوماس مان وجويس ولورنس بالذات ، ولكنها بدأت من أمريكا وروسيا . فلقد صرح لورنس : « ان كياني الأدب الأوربي وصلا الى حافة حقة : الروسية والأمريكية » (٧) ، وظهرت من وراءها امكانات ظهور مربى ديك (الملفيل) وروايات تولستوى ودوستوفسكي ، ولكن لماذا أمريكا وروسيا ؟

٤

يذكرنا تاريخ الرواية الأوربية في القرن التاسع عشر بصورة غمامة سديمية مندفة ، ولها ذراعان مفتوحان على آخرهما . وفي طرفيها نرى الرواية الأمريكية والرواية الروسية تشعان نورا متألعا أبيض . وكلما اتجهنا من الخارج الى مركز الغمامة - وسيتراى لنا هنري جيمس وتورجنيف وكرونراد في هيئة عنقود اتخذ موقف الوسط - سنرى مادة الواقعية قد ازدادت رقة ووهنا . والظاهر أن أعلام النمط الأمريكي والروسي قد تأثروا في شدة عنفوانهم بالظلام الخارجي والمادة الفولكلورية المتنامية والميلودراما والحياة الدينية .

وكان الملاحظون الأوربيون على دراية بما يجري وراء مسار الواقعية التقليدية . ولم يشعروا بالرضاء عن ذلك ، وأحسبوا بمدى ما حققته الخيلة

الروسية والأمريكية فى مجال التعاطف والوحشية على نحو لم يتاح لأمثال
 بلزاك أو أمثال ديكنز . وعكس النقد الفرنسى - بوجه خاص - محاولات
 التعلل الكلاسيكى المتناغم هو وروح الاعتدال والتوازن ، فاستجاب بقدر
 متساو مع أشكال الروى التى تجمع بين الاغراب والتسامى . وفى بعض
 الأحيان ، مثلما حدث عندما أشاد فلوبر برواية الحرب والسلام لتولستوى ،
 كانت محاولة تمجيد الآلهة الغربية مخضبة بالشك أو المرارة ، لأن الناقد
 الأوروبى عندما كان يشيد بالإنجاز الروسى والأمريكى كان يلمح - فى ذات
 الوقت - الى ما فى ميراثه العظيم من عدم اكتمال . فحتى أولئك الذين
 بذلوا أقصى جهد لتقريب نجوم السموات الشرقية والغربية الى الأوروبيين
 من أمثال بروسير مريميه (مؤلف كارمن) وبودلير وفيكومت دى فوج
 والاخوين جونكور وأندريه جيد وفاليرى ، فانهم شعروا بالأسف عندما
 اكتشفوا كيف جاء رد طلبه السوربون (١٩٥٧) على استفتاء قدم اليهم
 بوضع دوستوفسكى فى مرتبة أعلى من أى كاتب فرنسى .

وعنده تأمل خصائص الرواية الأمريكية والروسية ، سعى الملاحظون
 الأوروبيون فى أواخر القرن التاسع عشر وبواكير القرن العشرين لاكتشاف
 نقاط التقارب بين الولايات المتحدة التى انحدر منها هوثورن وملفيل وبين
 روسيا ما قبل الثورة البلشفية . وأدت الحرب الباردة الى عرض هذه
 النظرة وكأنها نظرة قدم عفا عليها الزمان أو ربما خاطئة . غير أن مسئولية
 هذا التحريف تقع على كاهلنا . فلكى نفهم لماذا غدا من أصعب الأمور بعد
 موبى ديك وأنا كاريننا والاخوة كارامازوف لئى أحده أن يصبح روائيا على
 الإطلاق ، فإن علينا أن نبحث لا عن التباين بين روسيا وأمريكا ، وإنما
 عن التباين بين روسيا وأمريكا من جانب ، وأوروبا القرن التاسع عشر
 من الجانب الآخر . وهذا الكتساب معنى بالروس . غير أن المؤثرات
 السيكلولوجية والمادية التى حررتهم من مأزق الواقعية كانت قائمة أيضا
 فى ،عالم الأمريكى ، وبالأستطاعة ادراك ذلك بوضوح من خلال عيون
 أمريكية .

ولا يخفى أن هذا الموضوع موضوع كبير ، ويتعين النظر الى
 ما سيجى فيما بعد على أنه ملاحظات تمهيدية لمعالجة أكثر كفاية فحسب .
 ولقد تناول هذه القضية أربعة من أنجب عقليات عصرنا وأحدها بصيرة (٨) .
 ولقد دهش الجميع - كل من منظوره الخاص - من المماثلة بين هاتين
 القوتين الصاعقتين . وذهب هنرى جيمس الى ما هو أبعد وتنبأ اعتمادا

(٨) الأربعة هم Astolphe de Custine ، وTocqueville وماتيو ارنولد
 وهنرى آدمز .

على قدرة فذة بمصير الحضارة لو قدر للعلاقين الكبيرين مواجهة كل منهما
للآخر في حالة إصابة أوروبا بالوهن .

وكانت العلاقة بأوروبا الحافلة بالنقاش والتضارب - وإن كانت
محتومة - خلال القرن التاسع عشر من الموثقات المتكررة في الحياة الفكرية
الروسية والأمريكية معا . وطرح هنرى جيمس التصريح الكلاسيكى الذى
قال فيه : « انه مصير معقد » فبوصفى أمريكيا فإن إحدى المسئوليات الملقاة
على عاتقى هي محاربة أى تقييم لأوروبا قائم على المخزعات « . وفى معرض
الثناء على جورج صائد قال دوستوفيسكى : « نحن معشر الروس لدينا
بلدان ننتسب اليهما ، روسيا وأوروبا ، حتى عندما نسمى أنفسنا بأبناء
الجامعة السلافية » (٩) ويظهر التعقد والازدواجية فى تصريح ايفان
كارامازوف لشقيقه :

« أود أن أسافر الى أوروبا يا اليوشا ، وسأبدأ رحلتى من هنا ، وإن
كنت أعرف أننى ذاهب الى مقبرة فحسب ، ولكنها أثنى وأنفس مقبرة ،
وانها لكذلك ! وكمن يتمتع الموتى الراقدون هناك بالنفاسة ! . فكل حجر
موضوع فوقهم يشهد بالمعية ماضيهم ، وبالايمان الحماسى بعملهم ويصدقهم
وكفاحهم وعلمهم ، وأعرف أننى سأستلقى على الأرض وأقبل تلك الأحجار
وأذرف الدمع فوقها ، رغم اقتناعى من صميم قواى أنها لم تعد تزيد منذ
أمد بعيد عن مجرد مقبرة » .

أفلا يصح اتخاذ هذه الفقرة كشعار للادب الأمريكى ابتداء من كتاب
هوثرن (*) وحتى الرباعيات الأربع لاليوت ؟

ففى كلا البلدين ، اتخذت العلاقة بأوروبا أشكالا متنوعة ومعقدة .
وعرض تورجينف وهنرى جيمس ، واليوت وباون ، فيما بعد ، أمثلة لقبول
التحول الى العالم القديم . وكان ملفيل وتولستوى من بين كبار من رفضوا
ذلك . ولكن فى أغلب الحالات ، كانت الاتجاهات متضاربة واضطرابية .
ولاحظ كوبر (**) (١٨٢٨) « لو أمكن مناسحة أى انسان بهجر بلده ،
لكان هذا الانسان هو الفنان الأمريكى » وفى هذه النقطة انقسم رأى
المثقفين الروس (الانتلجنزيا) انقساما حادا . ولكن سواء رحبوا بهذا
الاحتمال أو استهجنوه ، فإن أدباء أمريكا وروسيا قلبه نزعوا الى الاتفاق
على القول بأن التجارب التى صحبت تكوين شخصية أدبهم قد جرت فى

(٩) يزيميات كاتب ترجمة Boris Brasel تحت عنوان The Diary of a Writer

(نيويورك ١٩٥٤) .

Marble Faun — Hawthorne.

(*)

Cooper فى كتاب Clearing in Europe (★★)

ذيلها جانباً ضرورياً من « الاغراب » أو « الخيانة » . وكثيراً ما يؤدي الحجيح الى اعادة كشف الأديب لموطنه الأصلي أو اعادة تقييمه له . فليقد « اكتشف » جوجول بلده روسيا عندما كان يعيش في روما . ولكن في الأدب الروسى والأدب الأمريكى معا كانت الرحلة الى أوربا هي الوسيلة الأساسية للتعرف على الذات ومناسبة لاصدار أحكام معيارية عليها ، كما لاحظنا في عربة المسافرين التى ركبها هوتسن لعبور الحدود البولندية ، ووصول لامبرت سترشر بطل رواية السفراء لجيمس الى شستر . وكتب كيرفسكى الذى انضم فى وقت مبكر الى « الجامعة السلافية » : « لكى تفهم شيئاً هاملاً وفظيحاً مثل روسيا يتعين عليك أن تنظر اليها عن بعد » .

أكسبت هذه المجابهة مع أوربا الرواية الروسية والأمريكية شيئاً ما من الثقل والجلال . فبعد أن بلغت الحضارتان سن الرشيد اتجهتا للبحث عن صورتيهما (وقد قدم هنرى جيمس هذه الفكرة فى إحدى حكاياته الأساسية) . وساعدت الرواية فى البلدين على تزويله عقول المواطنين بالاحساس بمكانتهم ، وليست هذه المهمة باليسيرة . فبينما كان الواقعى الأوروبى يستمع بنقاط اشارية للرجوع اليها قد تحدت بفضل التراث التاريخى والأدبى الثرى ، فأننا نرى نظيره فى الولايات المتحدة وروسيا يضطران اما الى استيراد الاحساس بالتواصل والاستمرارية من الخارج ، أو الى خلق حالة من الاستقلال الذاتى الزائف اعتماداً على أية مادة تقع تحت أيديهم . وكان من حسن حظ الأدب الروسى - وهذا مثل نادر - أن تظهر فى روسيا عميقة بوشكين المتعددة الجوانب ، والكلاسيكية فى ميولها . ومثلت أعماله فى ذاتها عالماً من التقاليد . وفوق كل ذلك ، فإنها ضمت قائمة طويلة من المؤثرات الأجنبية والنماذج الوطنية . وكان هذا ما عناه دوستوفسكى بإشارته الى « تجارب بوشكين مع المؤثرات العالمية » :

« فحتى أعظم الشعراء الأوروبين فإنهم لم يتمكنوا قط من استيعاب عميقة الشعوب المجاورة والغريبة والأجنبية بنفس القوة التى ظهرت عند بوشكين ، الذى انفرد بين جميع شعراء العالم فى القدرة على اعادة الخلق للكامنة داخل نفسه لآى قومية أجنبية » (١) .

وفضلاً عن ذلك ، فبفضل جوجول اعتدى فن السرد الروسى الى صانع ماهر ، نجح فى اصابة سهم وافر فى الاهتمام الى الأنغام الأساسية للغة الروسية ومختلف أشكالها وصيغها . وهذا يفسر العبارة الشهيرة « بأن الرواية الروسية قد خرجت من عباءته » . أما الأدب الأمريكى فكان أقل

توفيقا • اذ يكشف الذوق القلق عند « بو » وهو ثورن وملفيل غموض
أمزجتهم والمآزق التي تعرضت لها مواهبهم الفردية ، وهي تحاول الإبداع
فى عزلة نسبية •

ولقد افترقت روسيا وأمريكا على السواء حتى الى هذا الاحساس
بالاستقرار الجغرافى والتماسك الذى كان من الأمور المسلم بها عند كتاب
الرواية الأوروبية • فلقد جمع البلدان بين الضخامة والتصور الرومانتيكى
بأن الحدود ظاهرة فى سبيلها الى الاندثار • ومثلما بدا الغرب القصى
والهنود الحمر فى الأساطير الأمريكية • حدث نفس الشيء عند الروس •
فقد تصور بوشكين وليرمنتوف وتولستوى القوقاز وقبائله المتحاربة
أو المجتمعات الخام للقوزاق والمؤمنين القدماء فى نهر الدون والفولجا ،
على نفس النحو الذى حدث للادباء الأمريكان • ومن النماذج التقليدية فى
الأدبين فكرة البطل الذى يهجر العالم القاسية فى الحياة المدنية بالمدين
والشاعر الواهنة لكى يواجه مخاطر المناطق الحلودية والعمل على تطهير
مسلك أهلها ، وثمة قرابة بين بطل إحدى الروايات الأمريكية (*) وبطل
رواية تولستوى فى « حكايات من القوقاز » تبين عندما يتجرعان بين وديان
الصنوبر والمخلوقات المتوحشة فى حالة سوداوية ، وإن كانا يشعران
بحماسة وحمية عند مطاردتهما لبعضهما « النبيل » :

ولم تظهر رحابة المكان المصحوبة بالقوى الطبيعية فى أكثر مظاهرها
جلالا وحشية الا عند الأخوين برونتي ، وبعد ذلك عند لورنس • وتعرف
أدباء الروس والأمريكان منهم على كيف تبدو الطبيعة بعد تحررها وفك
أسرها فرأينا بعد ذلك الفيضانات المتقلبة للبحار عند دانا (**) وملفيل ،
والأحوال البدائية فى عالم الجليد عند أديجار آلان بو (***) ، وصورة
الإنسان عازية فى رواية العاصفة الجليدية لتولستوى • فلقد واجهت
جميع هذه الحالات الإنسان وعرضته لمواقف كان بمقدورها تحطيمه فى
لحظات وحشية • وتقع جميع هذه الأحداث خارج نطاق قائمة الأعمال
الأدبية الواقعية فى أدب أوروبا الغربية • ولم يكن بمقدور أحد غير الروس
والأمريكان تأليف رواية مثل « ما مقدور الأرض التى يحتاجها الإنسان »
لتولستوى ، التى اعتقد جويس أنها أعظم عمل أدبى فى العالم فى القرن
التاسع عشر • وهى حكاية أخلاقية رمزية عن ضخامة الأرض • ولم يكن
بالإمكان أن تعنى شيئا لا فى مشاهد كنت عند ديكنز ولا نورمانديا عند
فلوير •

Leathestocking.

(*) Richard Henry Dana (١٨١٥ - ١٨٦٢) واشتهر برحلات البحر التى

سجلها فى أميه •

Narrative of Arthur Gordon Pym.

(***★)

غير أن المكان مصدر انعزال بقدر كونه مصدر توسع . واشترك الأدب الروسى والأدب الأمريكى فى فكرة الفنان الذى يبحث عن هويته وجمهوره فى حضارة حديثة للغاية ، شديدة الاضطراب ، ومنشغلة بهوم البحث عن القوت . أما المدن التى أدرك فيها الوعي الأوروبى كيفية التثام الجباغات الصغيرة ، وما حدث بينها من معاملات وتبادل منفعة فأنها كانت غفلا ومجبولة عند الروس والأمريكان . فبدت مثلاً سان بطرسبورج فى الأدب الروسى من عهد بوشكين حتى دوستويفسكى رمزا «للاشياء والبناء ، التعسف» . إذ أمكن انشاؤها وبنائها كاملة فى موقع كان غارقاً فى المستنقعات بفضل سحر الأوتوقراطية ، أى أنها بلا جذور ممتدة لا فى الأرض ولا فى الماضى ، وأحياناً ، كما رأينا فى رواية الخيال البرونزى (بوضع شدة فوق المياه) لبوشكين ، انتقت الطبيعة من المتطفلين . وفى أحيان أخرى ، مثلما حدث عندما اختفى ادجار آلان بو فى بالتييمور ، تحولت المدينة الى قطيع من الفوغاء فى حالة شبيهة بالكوارث الطبيعية ، وحطمت الفنان .

ولكن فى النهاية انتصرت ارادة الانسان على جيروت الأرض ، فأمكن شق الطرق فى الغابات والصحارى ، وسيطرت الجماعات الانسانية على البرارى والاستبس . وانعكست فى المسلسل الكبير للكلاسيكيات الروسية والأمريكية هذه الانجازات ، وأيضاً دور الارادة التى حققت ذلك . ففي أساطيرهما (الروس والأمريكان) ، أو ما دعاه بلزاك « بالبحث عن المطلق » رأينا هذا الضعاف يلوح عالياً . فالشخص مثل مستر برين وآهاب وجوردن بيم ، وانسان القاع أو العالم السفلى (عند دوستويفسكى) ، بل تولستوى نفسه ، اقتحم الانسان الحواجز التى تعوق الارادة ، وحطم القيم الأخلاقية التقليدية والقانون الطبيعى ، واختار ادجار آلان بو شعاراً لاحتى قصائمه (*) فقرة من كتاب عالم اللاهوت جوزيف جلاتفيل من القرن السابع عشر « من الآن فصاعداً لن ينصاع الانسان للملائكة ولا للموت بدون قيد ولا شرط اللهم الا اذا أصيبت ارادته بالوهن » . هذه هى صيحة القتال عند آهاب (فى موبى ديك لميلفيل) ، كما كان أمل تولستوى عندما ارتاب فى الحاجة الى فنائية الجنس البشرى . ففي روسيا وأمريكا — كما لاحظ ماتيو أرنولد — كانت الحياة ذاتها تتسم بالتعصب المعروف عن الشباب .

ولكن فى كلا المثالين ، لم يكن المقصود هو نوع الحياة التى نهلت منها الرواية الأوروبية مادتها ، ونسجت نسيج تقاليدها الأدبية . ان هذا

هو جوهر دراسة هنرى جيمس للأديب الأمريكى هوثرن . فقد كتب فى تمهيده لأحد كتبه (*) :

« ليس هناك أديب يفتقر الى خبرة التجارب السامقة يستطيع أن يتصور صعوبة كتابة أو تأليف رومانس عن بلد ليس به أى أطلال ولا آثار عتيقة أو أسرار خفية ، ولا أية اساءة متعددة الألوان ومثيرة للاكتئاب . فلا شئ موجود سوى الرخاء المألوف الذى نراه ماثلا أمام أعيننا فى وطنى العزيز وهذا من حسن الطالع » .

وعندما يصدر هذا الكلام من مؤلف كتب جادة (**) ، فانه يترأى لنا كأنه سخريه رقيقة . غير أن هنرى جيمس لم يقصد هذا المعنى ، وأفاض فى الكلام عن « المصاعب » التى واجهها هوثرن ، وجاءت مجادلاته هى ونص هوثرن ممثلة لأمريكا . بيد أن ما عمد جيمس الى قوله قد قدم – فى أغلب الظن – أفضل تحليل فاحص توافر لنا عن الخصائص الأوروبية . فعندما ذكر لنا ما افتقرت اليه الرواية غير الأوروبية ، فانه حدثنا أيضا عن المعوقات التى تحررت منها . وجاء تناوله – كما اعترف – واضحا وضاه عن الاختلافات بين فلوير وتولستوى بنفس الوضوح الذى قدم به الخلاف بين فلوير وهوثرن .

فبعد أن تحدث عن تداخل الجحز وشحوبه الذى عمل فيه هوثرن قال جيمس :

« لقد احتاج الأمر الى عدة أشياء ، كما لا يله أن يكون هوثرن قد شعر فيما بعد فى الحياة ، عندما تعرف الى (المشهد الأوربى) بكتافته وثرائه . اذ يحتاج الروائى الى تجميع قدر كبير من الأحداث التاريخية والعادات والأعراف والأنماط للحصول على رصيد يعتمد عليه فى انطباعاته وفيما يوحى له »

ومن هنا تجيء القائمة المشهورة للبنود الخاصة « بالحضارة فى أسمى حالاتها » ، التى غابت عن نطاق الحياة الأمريكية ، وعن منشأ المعالم والمشاعر التى يرجع اليها الروائى الأمريكى .

فلا وجود « لمولة » بالمعنى الأوربى للكلمة ، ويحق لا تزيده كلمة دولة عند التحدث عن أمريكا عن اسم له دلالة قومية مميزة ، ولا وجود لصاحب سيادة أو بلاط أو ولاء شخصى أو أرستقراطية أو كنيسة ، أو كهنة أو جيش ، أو قلاع أو قصور ريفية أو أطلال مبلبلية (أى جدرانها

The Marble Faun.

(*)

★★ مثل The Scarlett letter و The House of the Seven Gables

مغطاة بشجر اللبلاب) ولا أكسفورد أو ايتون أو هارو أو أدب أو روايات أو متاحف أو لوحات فنية أو أحزاب سياسية أو أية فئة منشغلة بالرياضة ، ولا آيسوم أو إسكوت » .

وليس بمقدورنا أن نقرر هل يستطيع أخذ هذه القائمة بحفايفها مأخذ الجند . ففي إنجلترا على عهد الملك جيمس ، لم يكن للبلات أو الجيش أو الرياضة دور يذكر في تحديد قيم الفنان ، والحادث الوحيد الذي يمكن أن يوصف بالحادث الدرامي عنده ذكر جامعة أكسفورد ، وله ارتباط بالمبكرة الشعرية هو طرد شيل من الجامعة . وكانت القصور الريفية والأطلال « الملبلبة » لعنة دامية حلت بالفنانين والموسيقيين الذين سعوا لادخال السرور على قلوب أولياء نعمتهم . فلا ايتون ولا هارو قد قامت بدور ملحوظ في تشجيع الفضائل الرقيقة . ومع هذا فإن قائمة هنري جيمس لها دلالتها . فقله استطاعت أن تقدم في صورة منمنمة دقيقة صورة العالم عند الواقعية الأوروبية ، وما كان برجسون سيسمي المعطيات المباشرة (*) لفن ديكنز وناكرى وترولوب وبلزك أو فلويد .

وبالاضافة الى ذلك ، وإذا سلمنا بالمؤهلات الضرورية واختلاف المنظور ، فإن هذا الدليل الخاص بما افتقرت اليه أمريكا ينطبق بالمثل على روسيا في القرن التاسع عشر . فلم تكن روسيا أيضا دولة بالمعنى الأوربي للكلمة ، وكان بلاطها الأوتوقراطي بطابعه شبه الآسيوي معاديا للأدب . والكثير من أبناء أرستقراطيتها غارقون حتى آذانهم في الروح الهمجية الاقطاعية . ولم يبال بالفن أو بالحرية الفكرية سوى حفنة صغيرة من أبناء البلاد المثقفين ثقافة أوروبية . ولم يشترك الكهنة الروس في أكثر من القليل من المظاهر هم والأساقفة والقساوسة الانجليكانيون الذين أمضى هنري جيمس في مكباتهم المكسوة بالأخشاب الكريمة ومكاتبهم الأشبه بأوكار الغربان بعض أمسياته الشتوية . لقد كانوا زهرة من المتعصبين الجهلة الذين يستغلون الأميين برؤاهم الخداعة . أما أغلب البنود الأخرى التي أوردها جيمس كالجوامع الحرة والمدارس العريقة والمتاحف والأحزاب السياسية والأطلال الملبلبة والتقاليد الأوروبية ، فلم توجد في روسيا مثلما لم توجد في الولايات المتحدة :

وفي الحالتين - يقينا - فإن هذه البنود تشير الى حقيقة أكثر عمومية . فلم تعرف لا روسيا ولا أمريكا تطورا كاملا لطبقة المتوسطة بالمعنى الأوربي للكلمة . وكنا ذكر ماركس في أواخر أيامه . لقد قسمت روسيا مثلا لنظام اقطاعي يتجه نحو التصنيع دون مرور بالمراحل الوسيطة

للانتخابات السياسية ، ودون ظهور للبورجوازية الحديثة • اذ تكمن وراء الرواية الأوروبية ظواهر ساعدت على الاستقرار والنضج مثل الأنظمة الدستورية والرأسمالية ، ولم توجد هذه الأنظمة في روسيا على عهد جوجول أو دوستوفسكى •

واعترف جيمس بوجود « عوامل تعويضية دقيقة » لرهافة الجو الأمريكى ، ونوه بدور الطبيعة الفزيائية المباشرة في أسس حالاتها الفصيحة والى احتكاك الكاتب بأنماط الجماهير العريضة ، وبالإحساس « بالدهشة » و « الخفاء » عند الالتقاء بأناس لا يستطيع إدراجهم ضمن أية فئات متميزة في أى مجتمع محدد • غير أن جيمس أسرع وأضاف القول بأن « غياب مثل هذا التكوين الهرمى يحرم الفنان من أية معايير ثقافية أو فكرية ومحك قياس السلوك ، وبدلاً من ذلك » فانه يلزمه باتباع إحساس فاطر منعزل بالمسئولية الأخلاقية •

إن هذه العبارة مقلقة حتى اذا نظر إليها على أن المقصود بها هو « هوثرن » وحده • ويحتاج الأمر الى مشوار طويل لتفسير لماذا أقبل جيمس في مرحلته الناضجة على تضيئة الوقت وإظهار الإعجاب بمؤلفات أوجيه (*) وجيب والكسندر دumas (الابن) • ويلقى هذا الرأى الضوء على القيم التى ساقته الى عقد مقارنة بين « الرسالة القرمزية » لجيمس وآدم بلير للوكهازت دون أن تسمى هذه المقارنة للأخير • ويساعد ذلك على تفسير لماذا كان جيمس يأمل فى ارتقاء الرواية الأمريكية لتصل الى مستوى الرواية عند « دين هوويل » الذى بدأ حياته الأدبية بتأليف كتاب مجتمع عن الحياة فى فينسيا بدلاً من الابتداء برواية تجارب الصبي مثلما فعل أدمجار آلان بو وملفيل وهوثرن • وأخيراً لعل هذه الملاحظة تبين لماذا لم يتعرف جيمس إطلاقاً على المعاصرين الروس كايغان تورجنيف؟

« هذا الإحساس الفاطر المنعزل بالمسئولية الأخلاقية » (والذى أميل الى وصفه بالهوائى بدلاً من الفاطر) ، وهذا الاضطراب الى الاتجاه نحو ما سيسميه نيتشه « باعادة تقييم القيم » قد ساعد على توجيه الرواية الأمريكية والروسية الى ما هو أسس من المصادر المتخالفة للواقعية الأوروبية ، وتحويلها تجباء عالم بيكو (**) وآل كارامازوف • ولاحظ لورنس :

(★) Emile Augier (١٨٢٠ - ١٨٩٠) مؤلف مسرحى فرنسى • Gyp قهر

الاسم المستعار لأبيية فرنسية تدعى ماري أنطوانيت دى ميرابو من الأرستقراط اللأى
الأن أنيا تألفها نسي أمره الآن •

Pequod.

(★★)

« هناك شعور مختلف فى الكلاسيكيات الأمريكية العتيقة • انها تمثل النقلة من المصطلح القديم للنفس « بسيك » (بمعنى الروح) كما كانت تفهم فى الماضى الى شئ جديد ، والى عملية تنحية وإزاحة ، والإزاحة موجة « (٢) »

وفى حالة أمريكا ، كانت الإزاحة والتنحية أو الاستئصال مكانية وثقافية ، أى عنت نزوح العقل من أوروبا الى العالم الجديد • وفى روسيا ، كانت الإزاحة تاريخية وثورية • وفى الحالىن كانت مصحوبة بالآلم والابتعاد عن العقل ، وان كانت تميزت أيضا باتاحتها الفرصة للتجربة والاعتقاد المنعش بوجود مسائل أدهى وتستحق الصدارة وتفوق فى الأهمية تصوير المجتمع القائم أو التزويد بمرفهات رومانسية •

وليس من شك أنه باتباع معايير جيمس يصح وصف هوثورن وملفيل وجوجل وتولستوى ودوستوفسكى بالشخصيات المنعزلة • فلقد قاموا بالإبداع بمعزل عن الوسط الأدبى السائد ، أو بطريقة متعارضة معه • والظاهر أن جيمس بالذات وتورجينييف كانا الأسعد حظا • فلقد حظيا بالتشريف فى أرقى محافل الحضارة ، ولم يشعرا بأية غرابة فيها دون أن يضحيا بإكتمال هدفهما • ولكن بعد الفحص والتمحيص يبين أن أصحاب الرؤى والمسكونين أو المسوسين هم الذين أبدعوا الكتب « الطيتانية أو الجمعية » ••

وربما ساعد حديثنا المتخيل عن روسيا وأمريكا فى القرن التاسع عشر عن التماثل المحتمل فى ابداع الرواية الروسية والأمريكية ، وعلى ابتعادهما على التعاقب من الواقعية الأوروبية على التنبؤ بالخطوة التالية • فالرواية الأوروبية تعكس فترة السلام الطويلة التى أعقبت عهد نابليون ، وامتد هذا السلام من معركة واترلو الى الحرب العالمية الأولى ، مع استثناء فترات متقطعة من الانتفاضات وحالات القلق فى السنوات ١٨٥٤ و ١٨٧٠ • وكانت الحرب « موتيفا » سائدا فى الشعر الملحمى ، حتى وإن دارت الحرب فى السماء ، وزودت سياق الكثير من الدراما الجادة ابتداء من أنتيجونا لسوفوكليس الى ماكبت وآيات كلايست ، ولكنها ابتعدت على نحو بعيد الدلالة عن الموضوعات التى شغلت الروائيين الأوروبيين فى القرن التاسع عشر • ونحن نسمع زئير أو هدير المدافع عن بعد فى رواية ثاكرى (*) كما ان اقتراب الحرب قد أضفى جانباً من السخرية على الصفحات الأخيرة من نانا لامليل زولا ، كما زودها بسورتها الحيوية التى

Studies in Classic فى كتاب D. H. Lawrence (٢)
American Literature.
Vanity Fair - (١٨١١ - ١٨١٢) — William Thackeray (★)

لا تنسى • غير أن الحرب لم تعاود الظهور في التيار الرئيسي للأدب الأوربي ، الا بعد تحليق المنطاد زبلن فوق باريس في تلك الليلة اللبلا ، التي سادها الاغواء ، ودلت على نهاية عالم بروسنت • وكتب فلوير الذي شدد على الاشارة الى أغلب هذه المشكلات صفحات وحشية لامعة عن المعركة ، ولكنها كانت من المعارك التي عفا عليها الزمان ، وأصبحت جديرة بالايذاع في أحد متاحف قرطاج العتيقة • ومن الغريب أن تدعو الضرورة الى الرجوع الى كتب الصبية والأطفال لو أريد الاهتداء الى روايات مقننة عن دور الأدميين الراشدين في الحرب ، أى الى ألفونس دوديه وهنتي (*) الذي تماثل هو وتولستوى فكانت له تجارب مشهورة في حرب القرم • ولم تنتج الواقعية الأوربية في مرحلة مراجعتها كتباً ماثلة للحرب والسلام أو وسام الشجاعة الأحمر لتولستوى •

وتدعم هذه الحقيقة درساً وعبرة أكبر • فلقد كان مسرح الرواية الأوربية وقلبها السياسي والفيزيائي من جين أوستن الى بروسنت مستقراً بدرجة غير مألوفة ، وما يقع فيها من نكسات جوهرية يتبع الخصوصيات ولا يتبع أى اتجاه عام • ولم يكن فن بلزاك وديكنز مهيباً للاشتراك في تلك القوى القادرة على تمزيق نسيج المجتمع أو تهديد الحياة الخاصة ، كما أن أحداً لم يطالبهم بذلك ، وكانت هذه القوى تتجمع بعناد وتصلب لبده عصر الثورات والحروب الشاملة ، غير أن الروائيين الأوربيين إما تجاهلوا هذه الظاهرة أو أساءوا تفسيرها • وأكد فلوير لجورج صانده ان نظام « الكومين » هو مجرد انتكاسة وجيزة لنزعة انشاقية ، ولم يلمح غير اثنين من الكتاب بوضوح النزوع نحو التفكك وما أصاب جدار الاستقرار الأوربي من تشقق • الأول هو هنرى جيمس (**) وجوزيف كونراد (***) • ومن الملحوظ ومما له دلالة ان الكاتبين كليهما لم يكونا من المنتمين للتقليد السائد في غرب أوروبا •

ولم يقدر تأثير الحرب الأهلية الأمريكية - في اعتقادي - أو بالأحرى اقترابها أو ما حدث في أعقابها على الجو الأمريكي تقديراً كاملاً • والملح هارى ليفين (****) الى أن منظور ادجار آلان بو للعالم قد استمد قوامته من نبوءته عن المصير المهدد والمتوعد للجنوب • ولم يحدث الا تدريجياً اقترابنا من ادراك كيف أثرت الحرب تأثيراً عاتياً في وعى هنرى جيمس •

(★) G. A. Henty (١٨٢٧ - ١٩٠٢) كان مراسلاً حربيًا انجليزيًا ألف بعض

الروايات التاريخية للأطفال •

(★★) في كتاب The Princess Casanovas I

(★★★) في كتاب Under Western Eyes

. The Secret Agent

Harry Levin .

وكتاب

(★★★★) .

فهي تفسر ولعه بالوحشيات والمعلولين ، التي زادت الرواية عنده عمقا ونقلتها الى مجالات خارج نطاق المذهب الواقعي الفرنسي والانجليزى . ولكن بوجه أكثر عمومية نستطيع القول ان عدم الاستقرار فى الحياة الاجتماعية الأمريكية وميثولوجية العنف المتوطنة فى مناطق الحدود واحتلال أزمة الحرب للصدارة قد انعكست على مسلك الفن الأمريكى ، وساهمت فيما سماه لورنس : « ارتفاع طبقة الوعي الى أقصى حدودها » . وقصد جيمس بهذه الملحوظة كل من بو وهورن وملفيل ، ولعلها تنطبق بالمثل على بعض رواياته هو بالذات (*) ، ولكن ما بدا فى حالة أمريكا عناصر معقدة وهامشية فى بعض الأحيان ، كان من الحقائق الأساسية فى حالة روسيا .

٥

وإذا استثنينا رواية الأرواح الميتة لجوجول ١٨٤٢ ، وأوبلوموف لجونشاروف وفى العشية لتورجينييف ، سنرى امتداد فترة ازدهار الرواية الروسية من تحرير العبيد ١٨٦١ الى الثورة الأولى ١٩٠٥ . ومن ناحية قوة الإبداع والعبقرية الخالدة بالاستطاعة مقارنة هذه السنوات الأربع والأربعين مقارنة بصحبة بالعصور الذهبية للخلق الفنى فى أثينا على عهد بركليس وعصرى الملكة إليزابيث والجاكوبى فى إنجلترا ، وبالإمكان احتسابها ضمن أخصب فترات تالق الروح الانسانية ، فضلا عن ذلك ، فما من شك أن الرواية الروسية قد تصورت كاشارة للدائرة التاريخية للبروج (**) . انها اشارة اقتراب الجيشان (بفتح الجيم) . فابتداء من الأرواح الميتة الى البعث لتولستوى (سنرى الصورة الأولى لهذا الجيشان متمثلة فى مجرد وضع عنوانى الروايتين متجاورين . اذ عكس الأدب الروسى اقتراب النبوءة من تحققها :

« فهذا الأدب حافل بالنبوءات والتوقعات ومهموم بصفة مستمرة بتوقع اقتراب الكارثة . ولقد شعر عظماء الكتاب الروس فى القرن التاسع عشر بأن روسيا على حافة الهاوية وأنها منفعلة اليها بعنف . وتعكس أعمالهم الثورة التى حدثت داخل روسيا وتلك الثورة الأخرى التى كانت فى طريقها للاندلاع » (٣) .

The Golden Bow] و The Jolly Corner

(*) مثل

Les sources et le sens du — N. A. Berdiaev

(٢)

Communisme russe

(باريس ١٩٥١)

A. Neville ترجمة

Zodiac.

(**)

تأمل الروايات الكبرى : الأرواح الماثنة ١٨٤٢ وأبولوموف (١٨٥٠) والآباء والأبناء لتورجينيف (١٨٦١) والجريمة والعقاب ١٨٦٦ والأبله (١٨٦٨ - ١٨٦٩) والمسوس (١٨٧١ - ١٨٧٢) وأنا كاريننا (١٨٧٥ - ١٨٧٧) والاخوة كارامازوف (١٨٧٩ - ١٨٨٠) والبعث (١٨٩٩) .
ان هذه المجموعة تمثل سلسلة من النبوءات . وحتى الحرب والسلام (١٨٦٧ - ١٨٦٩) والتي تنفرد بموقف خاص خارج التيار الرئيسي ، فانها نختم بالتلميح لتفجر احدى الأزمات . نعم لقد أدرك الروائيون الروس في القرن التاسع عشر العاصفة وهي تنهيا للانطلاق ، وتنبأوا بما سيحدث . وكانت رؤياهم شديدة الوطأ أشبه برؤى الكتاب المقدس . وكثيرا ما تنبأوا بنبوءات متعارضة هي وفطرتهم السياسية والاجتماعية منلما حدث في حالة جوجول وتورجينيف ، ولكن مخيلاتهم تعرضت للقمع ، لأن الكارثة كانت واقعة لا محالة . واذا توخينا الحقيقة فان الرواية الروسية تعد مؤيدة لما ذكره راديشوف (*) في كلماته الشهيرة في القرن الثامن عشر : « بأن أفعال المعاناة الانسانية قد سحقت روجي » .

وبالاستطاعة نقل الاحساس بالتواصل والرؤى المتسلطة اعتمادا على احدى المقطوعات الفانتازية ، وربما لا يتحقق ذلك الا باتباع هذه الوسيلة . فلقد أطلق جوجول ترويكته الرمزية من خلال أرض الأرواح الميتة ، وأدرك جوتشاروف ان عليه أن ينهض لالتقاط الزمام ، ولكنه بدلا من أن يفعل ذلك استسلم لمصيره المحتوم . وفي واحدة من تلك القرى في مقاطعة (ن) التي يعرفها قراء الرواية الروسية أمسك بازاروف عند تورجينيف بسوطه . ومثلت شخصيته المستقبل والغد بحملته التطهيرية المصحوبة بسفك الدماء . ويمثل أشباه بازاروف ممن أصابهم مس الجنون ، ممن سعوا للانفداع بترويكاتهم في الهاوية موضوع رواية المسوس لدوستويفسكي . وفي لفتنا المجازية قد تدل اقطاعية ليفين في أنا كاريننا على الوقفة المؤقتة في الموقع الذي ربما بحثت فيه المشكلات لتحليلها والاهتداء الى حل لها اعتمادا على المفهومية ، ولكن الرحلة قد وصلت الى نقطة الالعودة ، وسنضطر الى الاسراع نحو مأساة آل كارامازوف ، وفيها صورت على مقياس شخصي عملية قتل الأب الهائلة كاشارة للثورة . وأخيرا نصل الى البعث ، وهي رواية عجيبة بعيدة عن الكمال ، وتحمل دعوة للغفران ، وتتجاوز القوضى وتنظر الى ما وراءها وما هو أبعد منها ، أي الى المشيئة الالهية .

(*) Radishehev من اتباع الماسونيين الذين دعوا الى التحرر في عهد الامبراطورة كاترين امبراطورة روسيا ، وحكم عليه بالاعدام بعد أن نشر كتابا بعنوان « رحلة من يطسبرج الى موسكو » روى فيه أحداثا عن الفساد الحكومي ، ولم ينفذ حكم الاعدام فيه .

لقد انطلقت هذه الرحلة في عالم خال من « الشسكل » يتصف بالأسوية ، ولا تناسبه الواقعية الأوربية . وفي رسالة الى مايكوف في ديسمبر ١٨٦٨ (وستستج لي الفرصة فيما بعد للرجوع اليها) تساءل دوستوفسكي :

« يا الهى ! لو أمكننا أن نذكر كل ما مر بنا معشر الروس بطريقة قاطعة خلال عشر السنوات الأخيرة ونحن نسعى للارتقاء بأرواحنا ستشعر أبدان جميع الواقعيين لو سمعوا ما جرى لنا وسيصفون ما حدث بأنه هلوسة أو فانتازيا ! ومع هذا فلا بأس من تسمية هذه الأحداث بالواقعية المحضة . انها الواقعية الوحيدة الصادقة ، العميقة . . . »

كانت الحقائق التى تعرض لها الكتاب الروس فى القرن التاسع عشر حقائق الفانتازيا حقا كالاستبداد المروع والكنيسة التى وقعت فريسة لأصحاب الرؤى والمتقين (الانتلجنتزيا) أرباب المواهب الكبرى . وبعد أن اقتلعوا من جنورهم سعوا للبحث عن الخلاص اما خارج وطنهم أو وسط ظلمات كتل القرويين وجحافل المبعدين الذين نزعوا الى دق الأجراس (وهو اسم الجريدة التى كان يصدرها هرتسن) أو بالصياح فى جريدة السبارك (اسم جريدة لينين) من أوروبا التى يعشقونها ويحتقرونها فى ذات الوقت والمهاترات الهادرة بين أنصار الجامعة السلافية والمستغربين وبين الجاهليين والنفسيين والرجعيين والعصبيين والملحدن والمؤمنين . والجميع يفكرون مليا فى الكارثة المنذرة التى تنبأ باقترابها تورجينييف فى احدى عواصف الصيف ، وعرض رأيه عرضا جميلا .

ومن حيث الكيف وصياغة التعبير اتخذت هذه النبوءة بعض المظاهر الدينية . ورأى بيلينسكى أن مسألة وجود الله كانت المحور الذى تركز عليه الفكر الروسى برمته . وكما لاحظ مرشيكوفسكى : « لقد استغرقت مشكلة الله وطبيعته الشعب الروسى كله ابتداء من المتهودين(*) من القرن الخامس عشر حتى العصر الحالى » (٤) وأضفت أيقنة المسيح وأخرويات الوحى على المناظرات السياسية مظهرا حماسيا غريبا . واعترضت ظلال توقعات القيامة الألفية أصوات الثقافة المكبوتة . ففى كل الفكر الروسى ، يعنى فى افصاحات شادييف وكيرنسكى ونيشايف وتكاشيف وبيلينسكى وبيسارييف وقسطنطين ليونتيف وسولوفيف وفيدوروف ، اقتربت مملكة الله على نحو مخيف من المملكة المتداعية للانسان . وبعبارة أخرى ، كانت الروح الروسية مسكونة بالله .

ومن هنا جاء الاختلاف الجذرى بين الرواية فى أوروبا الغربية فى

(*) Judaizer. - و (٤) Merezhkovsky نفس المصدر .

القرن التاسع عشر والرواية في روسيا ، اذ كان تراث بلزاك وديكنز وفلوبير علمانيا دنيويا . أما فن تولستوى ودوستويفسكى فهو فن ديني ينبع من جو مشبع بالتجربة الدينية والاعتقاد بأن القدر قد شاء قيام روسيا بدور بارز في التواعد للرؤى . ولم يكن دور من وقعوا في قبضة الاله الحي باقل من دور أسخيلوس أو ميلتون وتولستوى ودوستويفسكى ، اذ بدا لهم مصير الانسان محصورا بين اما كذا ، أو كذا ، على نحو ما ذكر كيركجورد . وهكذا فليس بالمقدور فهم أعمالهم فهما صحيحا على نفس المنوال المتبع في فهم أعمال مثل دير بارم لستندال مثلا . فنحن هنا حيال تقنيتين مختلفتين وميتافيزيقيتين مختلفتين . وبوسعك أن تصف آنا كارينا والاخوة كارامازوف بأنهما روايتان وقصيدتان للعقل والروح ، وان كان هدفهما يتركز على ما سماه بيردييف « البحث عن خلاص الانسانية » .

ثمة نقطة أخرى تلزم اضافتها : عند تناولي لنصوص تولستوى ودوستويفسكى في هذا الكتاب سألجأ الى الترجمة . وهذا يعنى أن هذا الكتاب عديم الفائدة الحقة للباحثين والمؤرخين في اللغة الروسية والأدب الروسى أو اللغة السلافية والأدب السلافي ، والكتاب في كل مرحلة من مراحل مدين بالفضل لجهودهم ، ولا أظنه يحوى شيئا ما - كما أمل - دالا على الوقوع فى أخطاء جسيمة ، ولكنه لا يمكن ، وليس بالمقدور أن يكون موجها لهم . والأمر بالمثل فيما سبق ، أى فى حالة ما كتبه عن الرواية الروسية أندريه جيد وتوماس مان وجون كاوير بوييز وبلاكور . ولم أذكر هذه الاسماء من باب التباهى بالسبق ، وإنما بالأحرى للتدليل على احدى الحقائق العامة . فالنقد - فى بعض الأحيان - مضطر الى التحرر الذى يتحتم على فقه اللغة (الفيلولوجيا) وتاريخ الأدب رفضه باعتباره يقضى على هدفهما ، والترجمات صيغ فاضحة - الى حد ما - من خيانة الأمانة الأدبية ، ولكنها هى المصدر الذى نلتقط منه ما بوسعنا - بل وما يتوجب علينا - التقاطه من أعمال مؤلفة فى لغة مختلفة عن لغتنا . وفى حالة الكتابات المنشورة باستطاعة الاستاذية أن تستمر غالبا حية بعد الخيانة ، والنقد الذى تمتد جذوره الى هذه المحنة ، والذى يكرس نفسه لهذه المهمة سيكون ذا قيمة محدودة ، ولكنه سيتمتع بالقيمة رغم ذلك .

وعلاوة على ذلك ، فإن تولستوى ودوستويفسكى يمثلان موضوعا رحيبا . ان هذا يساعد على حد ملاحظة ت . اس . اليوت عن دانتي على اتاحة فرصة امكان « قيام الكاتب بذكر شيء ما ذى قيمة ، بينما فى حالة صغار الكتاب لن تغلغ سوى الدراسة المدققة الغامضة فى تبرير الكتابة عنهم على الاطلاق .

الفصل الثامن

منذ عهد يصعب تذكره تطلع النقد الأدبي الى الاهتمام الى قواعد موضوعية ومبادئ للحكم تنصف بالصلابة وبالكلية معا . غير أننا عندما نبحت تاريخها بشتى صنوفها سنسجب من امكان تحقيق مثل هذه التطلعات ، ونسأل هل كان بالاستطاعة حقا تحقيقها ؟ . وربما نسأل هل بالمقدور أن يكون مثل هذا النقد شيئا أكثر من كونه مسألة ذوق وحساسية عند أى عبقري ، أو عند أية مدرسة من مدارس الرأى تفرض رأيها مؤقتا على روح العصر ، اعتمادا على براعتها فى عرض وجهة نظرها ، فعندما يأسر العمل الفنى وعينا ، فان شيئا ما كامنا فينا يتأثر بأشعاعه . وما نفعله بعد ذلك هو تنقية القفزة الأصلية للتعرف عليه والافصاح عنها . عن طريق العقل واحساسنا بالحاكاة . اذ تنصف الدراية بلعمل الفنى فى البداية بالعمامة والدوجماطيقية . وهذا ما عناه ماثيو أرنولد باستعمال مصطلح « المحك » ، وما أشار اليه هوسمان (*) عندما وصف بيت الشعر الصادق بأنه الذى يدفع شعر الذقن الى الانتصاب (ولقد عجبت لهذا الوصف الغريب الذى لم أجربه ربما لأننى حليق الذقن !) . وقضت الموضة الحديثة أن نشجب هذه التصورات والخواطر التى تنسب الى الأحكام الحديثة والذاتية ، ولكن هل يصح أن توصف بالابتعاد عن الأمانة ؟

هناك أمثلة تنصف فيها الاستجابة المباشرة بجبريتها ، وبكونها مناسبة للحالة التى حدثت فيها ، بحيث يتعذر علينا تجاوزها . وتكتسح بعض الانطباعات أفندتنا بفضل بساطتها الظاهرية ، وتحول الى ثوابت راسخة فى العقل نشعر بما تتركه من فراغ عندما نحاول اجتثاثها أو ازاحتها فى لحظات التأمل أو الشعور بالاضطراب . ومن الأمثلة التى يمكن الاستشهاد بها فى هذا المقام الفكرة المقبولة بوجه عام التى تصنف روايات

تولستوى - فى ناحية ما - فى فئة الملاحم . وأيد تولستوى ذاته هذا
الرأى ، وانتقلت هذه الفكرة الى عالم الانتقادات الدارجة . وهناك توطئت
وبدت متوافقة تماما بحيث غدا من الصعب ادراك ما الذى يعنيه هذا الحكم
على وجه الدقة . ولكن ما الذى نعنيه - فى الواقع - عندما نصف « الحرب
والسلام » و « أنا كاريننا » بالملحميتين المثنويتين ؟ وما الذى خطر ببال
تولستوى عندما وصف كتابه « الطفولة والصبا والشباب » بالعمل
الصالح للمقارنة بالآلياذة ؟

ليس من الصعب فهم كيف ظهر هذا الاستعمال لكلمة « ملحمة »
لأول مرة ، فلقد شاع مفهوم أساليبيها وميثولوجيتها إبان القرن الثامن
عشر على نطاق واسع ، واتسمت حافة مجالات استعمالها بالعمته ، مما صعب
تقدير مدى صحة سماحها بالاستعمال فى حالات مثل « المشهد الملحمى »
« والفخامة الملحمية » فى أية جملة موسيقية . وتصور معاصرو تولستوى
أن معنى الملحمة يدل على الأحاسيس المناسبة للضخامة والجدية واتساع
المدى الزمنى والبطولة والسكينة والسرمد المباشر . ولم تمنح لغة النقد
عندما اختصت بالرواية الواقعية أى مصطلح متماثل فى كفايته . وناسبت
كلمة « ملحمة » من حيث الوضوح والشمول والكفاية وصف الرواية عند
تولستوى ، والأمر بالمثل عند استعمالها فى وصف « موبى ديك » لميلفل .

غير أن من وصفوا تولستوى « بروائى الملاحم » قد استعملوا فى
كتابتهم كلمة تفوق معرفتهم لهذه النواحي ، فقد قصدوا بكلمة ملحمة
تعبيرا غير دقيق عما فى أعماله من أبعاد كبيرة وعن العظمة العريقة
لشخصه . والحق فإن المعنى مناسب على وجه الدقة ، ومن الناحية المادية ،
لما قصده تولستوى ، فرواية الحرب والسلام ورواية أنا كاريننا ورواية
موت إيفان ليتش ورواية القوزاق تذكرنا بالشعر الملحمى ، لا من ناحية
أى ادراك مبهم لمداها وحدتها ، بل لأن تولستوى قصد بها وجود تماثل
بين فنه وفن هوميروس . ولقد أيدنا استعماله للكلمة تأييدا كبيرا بحيث
نادرا ما نفحص كيفية تحقيقه لهدفه ، وهل يستطيع حقا اكتشاف أوجه
قاربة بين الأشكال الفنية عندما يكون الفاصل الزمنى بينها ثلاثة آلاف
سنة وما لا حصر له من التورات الروحية . وغضلا عن ذلك ، فلم يلتفت
الا قليلا لجوانب توافق الأسلوب الملحمى عند تولستوى ونظرته الفوضوية
الى المسيحية ، غير أن مثل هذا التوافق قائم . فعندما تقول ان هناك
ارتباطا بين الكثير من الأشياء عند تولستوى وبين الآلياذة ، من حيث
النغم والقواعد ، وعندما تطرح اعتقاد مرشكوفسكى بأن تولستوى كان

يملك روحا دالة على « كونه وثنيا بفطرته » (١) فان معنى هذا أنك أدركت جانبين من وحدة واحدة .

ربما بدا من الطبيعي أن نبدأ « بالحرب والسلام » . فلا وجود لعمل منشور آخر استهوى المزيد من القراء ، ووصف بأنه ينتمى على نحو واضح براق الى تراث الملحمة . وثمة اجماع على اعتباره الملحمة القومية لروسيا . فهو حافل بالأحداث مثل حادث صيد الذهب ، والتي لابد أن تكون المقارنات بين هوميروس وبين تولستوى قد أشارت اليه حتما . وبالإضافة الى ذلك ، فقد تصور تولستوى بالذات هذا العمل ، وكانت القصائد الهوميرية تشغل باله على نحو واضح ، ففي مارس ١٨٦٥ ، عكف على بحث « الشاعرية عند الروائي » ، ولاحظ في يومياته ان هذه الشاعرية « تنبع من مصادر شتى ، أحدها صورة الأحوال المستندة الى حادثة تاريخية - الأوديسا والاياذة ١٨٠٥ » على أن رواية الحرب والسلام من الأمثلة الدالة على التركيب بطريقة خاصة . اذ تتخللها فلسفة للتاريخ متعارضة مع مبدأ البطولة . ويؤدي التدفق المتعدد الجوانب للكتاب وشدة وضوح خلفيته التاريخية الى إعباثنا عن ملح ما فيه من متناقضات داخلية ، ولا يخفى أن كتاب الحرب والسلام ذو قيمة محورية فيما سأسوقه من حجج ، ولكنه لا يقدم أكثر الاتجاهات صراحة . وبدلا من ذلك أرى عزل بعض العناصر المميزة والمحددة في فن تولستوى بذكر شيء ما عن آنا كاريننا وملام بوفارى .

والمواجهة بين كاريننا وبوفارى من المواجهات الكلاسيكية ، ولها تاريخ خاص بها . فعندما ظهرت آنا كاريننا لأول مرة اعتقد أن تولستوى اختار موضوع الزنا والانتحار تحديا لآية فلوير . ويدل هذا التفسير - فيما يحتمل - على المغالاة في التبسيط . ولقد عرف تولستوى مدام بوفارى عندما كان يزور فرنسا ، ونشرت الرواية مسلسلة (٢) . وأثارت في الدوائر الأدبية مشاعر المعنيين بفن فلوير . بيد أننا نعرف من الأوراق الخاصة لتولستوى أن موتيف الزنا والثار قد شغل باله منذ وقت باكر يرجع الى ١٨٥١ ، وأن النزوع القملي لتأليف آنا كاريننا لم يحدث الا في ١٨٧٢ بعد انتحار أناستيبانوف بالقرب من ضيعة تولستوى ، وكل ما يمكن أن يقال في هذا الشأن هو أن آنا كاريننا قد كتبت بعد تعرف تولستوى على مدام بوفارى .

Tolstoy as Man & Artist — D. S. Merezhkov ky (١)
• (لندن ١٩٠٢) with an Essay on Dostoevski.
• (١٨٥٦ - ١٨٥٧) Revue de Paris (٢)

والعملان من الآيات في نوعيهما ، فلقد اعتبر اميل زولا « مدام بوفارى » قمة الواقعية وأسمى عمل عبقري في فن يرتد الى الواقعيين في القرن الثامن عشر والى بلزاك . واعتقد رومان رولان ان بوفارى هي الرواية الفرنسية الوحيدة التي تستطيع المقارنة بتولستوى « بفضل قدرتها على نقل الحياة ، والحياة في شمولها » (٢) . غير أن العاملين ليسا على أى نحو متساويين . فأنا كاريننا لا تضاهي في ضخامتها وسعة نظرتها وطابعها الانساني وتقنية أدائها . وكل ما يحدثه التشابه في بعض افكار معينة هو تعزيز احساسنا بالاختلاف في القدر .

ومن بين المقارنات المنهجية الأبركر بين الكتابين المقارنة لثني أجزاها ماتيو أرنولد . ففي المقال الذي كتبه عن تولستوى - والذي أقر كل ما ورد فيه - عبر أرنولد عن الاختلاف ، وشاع رأيه على نطاق واسع ، وسعى أرنولد الى تحديد التباين بين المخطط الصارم عند فلوير والمخطط البادى التمتع ، وكأنه عشوائي ، عند نظيره الروسى ، فكتب ما يأتى :

« الحق ان علينا ألا ننظر الى آنا كاريننا على أنها عمل فنى ، ولكن علينا أن نعتبرها قطعة من الحياة . وما تفقده آية تولستوى من جراء ذلك طبقا للمعايير الفنية ، تكسبه - فى المقابل - من انتمائها للواقع » .

واستند هنرى جيمس على مقدمات مختلفة تماما ، فذكر ان الرواية عند تولستوى أخفقت فى تقديم صورة وافية للحياة مما يرجع الى اخفاها فى تحقيق المزايا الشكلية التى رمز اليها فلوير ، وتساؤل جيمس فى معرض اشارته الى دوماس وتولستوى (وهذا الربط بين الاسمين دليل على عدم شعور جيمس بالمسئولية عند اصداره هذا الحكم فى تمهيد للطبعة المنقحة من أحد كتبه) (٣) :

« ما الذى تعنيه للفن مثل هذه الأعمال الوحشية الضخمة المهوشة ، بما فيها من عناصر شاذة من الأحداث العرضية والتسلفية . لقد سمعنا من يقولون .. ان مثل هذه الأشياء أسعى من الفن » . غير أننا لم نفهم غير النزر اليسير من كل ما يعنيه هذا الكلام . ان هناك حياة وما الحياة كالحظات مبددة الا حياة ضحى (بضم الضاد) بها ، ومن ثم حيل بينها وبين الانتساب الى الأعمال التى أطرب لما فيها من نبضات حيوية وعمق كالذى أصادفه فى الأشكال العضوية » .

(٢) Mémoires et Fragments du Romain Rolland. (١٩٥٦) (باريس)
The Tragic Muse.

(٣)

لقد استند هذان الانتقادان الى اساءة فهم كاملة . فلقد استسلم أرنولد الى الاضطراب الذى ينجم عن القسمة والتصنيف ، عندما فرق بين العمل الفنى والقطعة من الحياة . وما كان جيمس يسمح بمثل هذه القسمة التى لا معنى لها ، ولكنه أخفق فى ادراك ان الحرب والسلام (التى تركزت ملاحظاته عليها بوجه خاص) من الأمثلة العظمى لنبضات الحيوية العميقة للشكل العضوى . ومصطلح عضوى بما يتضمنه معنى الحيوية من المصطلحات الحاسمة . فهو الذى يصف على وجه الدقة أسباب تفوق أنا كاريننا على مدام بوفارى . ففي العمل الأول نحس بنبضات الحياة وبعمق أنفاسها . وإذا سايرنا مصطلح أرنولد الخداع سيعين علينا القول بأن رواية تولستوى هى العمل الفنى ، وأن رواية فلوير هى التى توصف بأنها قطعة من الحياة مع ملاحظة ما يصحب كلمة « قطعة » من روافد فى المعنى يدل على التفكك والانحلال . .

وهناك نادرة شهيرة تروى عن فلوير وموباسان ، فيقال ان فلوير طلب من تلميذه اختيار شجرة بعينها لكى يصفها وصفا دقيقا بحيث لا يخطئ القارئ فى التعرف عليها بين الأشجار المحيطة بها . وفى هذا المقام ، نستطيع أن ندرك الخلل والخطأ المتطرف الكبير الذى وقع فيه المذهب الطبيعاني . فلو نجح موباسان فانه لن يعتبر قد حقق ما هو أكثر من منافسة المصور الفوتوغرافى . وأثبت تولستوى باستعانتة بالمبينة بين شجرة الصنوبر الذابلة وشجرة الصنوبر الزاهرة فى رواية الحرب والسلام كيف تتحقق الواقعة الخالدة اعتمادا على حريات الفن السحرية الفاتكة (المتسامية) .

واحتل تناول فلوير للموضوعات الفزيائية الصدارة فى رؤياه وأغدق بسخاء على هذه الناحية من كنوز مفرداته اللفوية وقدراته الاقناعية .
 قميلا فى استهلال الرواية نصادف تصويرا لقبة شارل بوفارى :

« انها أشبه بخوذة مشوشة الشكل تحتوى عى بعض صفات تذكرنا بالقبة العادية وبقلبى الهوزار ، وقبة الرماح (بشدة فوق الميم) وبقبة الحرس الملكى الانجليزى المصنوعة من جلد الحيتان وغطاء الرأس الذى نرتديه عند نومنا ، انها من الأشياء القميئة التى يوحى منظرها المنفر بوجود مجاهل فى أعماقها ، كأنها رأس أحد البلهاء . . فبعد تسليحها وتقويتها بعظام الحوت نرى فى مقدمتها ثلاثة خطوط منبعجة تتلوها زخارف متبادلة على شكل معينات من المخمل وفراء الأرنب يفصل بينهما شريط أحمر ، ثم يجىء بعد ذلك شئ أشبه بالحقيبة تنتهى بمضلع

مزخرف زخرفة معقدة بالجدائل ، ومعلق بهذه القبعة حبل طويل رفيع للغاية ينتهى بشيء أشبه بالشرابة الذهبية والقبعة جديدة ولها قمة براقه « (٣) » .

وتأثر فلوير فى تصويره لهذه الخوذة المريعة برسم هنرى لمارفانى رآه فى أحد الفنادق التى يملكها شخص يدعى بوفاريه أثناء طوافه فى ربوع مصر . ولم يكن لهذه الخوذة أكثر من دور عرضى تافه فى سياق الرواية ، وذكر نفر من النقاد أن الخوذة ترمز الى طبيعة شارل بوفاري . وتنبئ بمأساته . غير أن هذا التفسير يبدو بعيد الاحتمال . فإذا دققنا فى هذه الفقرة مليا ، فاننا لن نستطيع تجنب الارتياح فى أن فلوير قد ألفها لذاتها لكى يثبت قدراته اللغوية فى الاحاطة بمفردات المراثيات فى الحياة . ولقد حقق تصوير بلزاك الشهر للبوابة فى روايته أوجينى جرانديه غاية انسانية باعتبار البيت رمزا خارجيا حيا لسكانه . أما ما رواه فلوير عن قبعة شارل بوفاري فلا يزيد عن استعراض يرمى الى اثبات قدرة الكاتب على الملاحظة ، ويعد انتهاكا لحرمة الحياة عن طريق السخرية وتكديس المعلومات على حساب اقتصاديات العمل الفنى .

وليس هناك شبيه لهذه الحالة يمكن الاستشهاد به من البانوراما الفسيحة لعالم تولستوى ، ولربما لن يحتفظ تولستوى من وصف فلوير بأكثر من الجملة الاخيرة : « كانت القبعة جديدة وقمتها براقه » ، ففى روايات تولستوى تكتسب من السياق الانساني الأشياء المادية مثل فساتين أنا كاريننا ومنظار بريخوف وسرير ايفان اليتش مبرر وجودها وانسجامها . وفى هذه الناحية تأثر تولستوى تأثرا عميقا بهوميروس . ولعل لسنج كان أول من أشار فى هذا المقام الى أن وصف الأشياء المادية فى الإلياذة كان على نحو لم يتبدل البتة ديناميا . فالسيف يرى دائما كجزء من الذراع التى تنهى للقتال . وينطبق هذا الكلام حتى على أية أداة قامت بدور رئيسى كدرع آشيل . فنحن نراه أثناء عملية سبكه . وعندما تأمل هيجل هذه الحقيقة وضع نظرية رائعة فاشار بحوث . « اغراب » تدريجى بين اللغة والمباشرات فى العالم المادى ، ولاحظ أنه حتى فى أدق الصور فإن الاناء البرونزى الذى ينتمى لنوع معين فى القضاة الهوميرية يشعرنا بما يشع منه من حيوية لم تتمكن من مضاهاتها الآداب الحديثة ، وتساءل هيجل : هل يصح القول بأن الأحوال الانتاجية المتأثرة بآليات الصناعة قد أدت الى تفريب الناس من أسلحتهم ومعداتهم ، ومن كل احتياجات حياتهم . انه افتراض يحث على البحث . وقد تحدث عنه لوكاش بالكثير من الافاضة ، ولكن أيا كان السبب

(٣) نقلا عن رواية Madame Bovary ، ترجمها للانجليزية Francis Streegmuller

(نيويورك ١٩٧٧)

التاريخي ، فان تولستوى قد راعى فى احاطته بالواقع الاقتراب المباشر منه ، ففى عالمه ، كما هو الحال فى عالم هومبروس ، تكتسب أهميتها وأحقية تضمينها فى الأعمال الفنية من كونها تغطى رؤوس البشر .

لقد اعتمدت التقنيات البارزة فى مدام بوفارى كاستخدام لغة غير مألوفة وتقنية هيمنة الأوصاف الشكلية والوقفات المتعمدة فى سياق السرد النثرى والمشهد المتشابهة ، التى يختلط فيها الحابل بالنابل ، والتى تحتاج الى لغة معقدة فى كتابتها كوصف حفل راقص مع التمهيد له والتعقيب على نهايته ، اعتمدت على تصور الفن الذى جاء مضمرا فى ملاحظات ماتيو أرنولد وهنرى جيمس ، ولم يكن وقفا على العبقورية الشخصية لفلوبير . انها حيل تحاول الواقعية عن طريقها بطريقة صارمة تسجيل الانتماء الى الحياة المعاصرة . أما هل تعد هذه الفقرات مهمة أو جذابة فى ذاتها فمسألة لا تهم (وعليك أن ترجع الى ما حدث فى روايات الآخرين جونكور) . فالأهم من ذلك هو أمانة العرض . وفى واقع الأمر فان الموضوع الذى لا يقدم ولا يؤخر كان يزكى نفسه استنادا الى صعوبته . وبمقدورنا القول بأن زولا كان يملك القدرة على جعل موضوع مثل الجدول الزمنى لتحركات قطارات السكك الحديدية جديرا بمعاودة القراءة ! غير أن الأمر فى حالة فلوبير كان أكثر ابتعادا عن اليقينية . فعلى الرغم من استاذية مدام بوفارى الملحوظة المشهودة والجهود السخية التى بذلها فى اعدادها ، إلا أنها أخفقت فى ارضائه . اذ يكمن فى كوامن بنائها الراسخ الجميل عنصر سالب عديم الأهمية . وبين فلوبير أنه شعر بالاحباط عندما أدرك أنه حتى « اذا أمكن تحقيق العمل على الوجه الأكمل ، فان العمل ربما ينجح بدرجة (مقبول) فحسب ، ولكنه لن يتصف اطلاقا بالجمال ليعيوب كآمنة فى موضوعه » (٤) . ولعل فلوبير كان مغاليا ، كما لا يخفى . وربما كان ينتقم دون أن يدري من الكتاب الذى تسبب فى الكثير من الاقلاق ، غير أن مقصده قد أحسن التعبير عنه . ففى هذه الآية الكبرى من آيات المذهب الواقعى جو من الالتزام والانسانية .

ووصف ماتيو أرنولد مدام بوفارى « بأنها عمل متجبد المشاعر » . فهى خالية من أية شخصية تثير لدينا الابتهاج أو العزاء واعتقد أن هذا يرجع الى نظرة فلوبير للبطلات هما . . فقد طاردها بمشاعر قاسية متجدة ومتواصلة بلا رحمة مثلما حدث فى مطاردته الشريرة لها . ولقد نوهت بهذه الملاحظات على سبيل المباشرة بينها وبين الحيوية والروح

(٤) "à cause du fond même" جاءت ضمن رسالة من فلوبير الى لويز كوليه فى ١٢ يوليئ ١٨٥٢ (Correspondance de Gustave Flaubert III) باريس ١٩٢٧ .

الانسانية في آنا كاريننا • بيد أننا قد نعجب ونسأل هل فهم أرنولد فهما كاملا لماذا طارد فلوير ، وضايق « ايمبا بوفارى » بلا رحمة ولا شفقة ؟ • ان ما تحداه لم يكن مسلكتها ، ولكنه بالأحرى كان محاولتها المؤثرة بأن تحيا حياة خيالية وهمية • وعندما حطم فلوير ايمبا فانه كان يسئ الى هذا الجانب من عبقريته التي تمردت ضد المذهب الواقعي وضد النظرية التنميطية (*) التي تعتقد أن مهمة الروائي هي تسجيل الوقائع بالترتيب الزمني في العالم التجريبي ، وأنها بمثابة عين الكاميرا التي تركز بأمانة وتحرر من الهوى على شيء ما أو حقيقة ما •

وحتى هنري جيمس الذي أعجب أيمبا اعجاب بدمام بوفارى ، فانه أدرك وجود نقص فيها حال دون بلوغها الكمال • وعندما سعى جيمس بحثا عن سر السحر الرنان لهذا العمل (وكان قد سبق أن استعان بهذه الصفة في معرض كلامه عن آية فلوير في جملتها في مقال عن تورجينيف) فانه أشار الى أن « ايمبا » رغم طبيعتها وعيها ورغم أنها عكست الكثير من طباع مبدعها (فلوير) ، الا أنها عمل ضئيل للغاية في واقع الأمر » (٥) • وربما أصاب جيمس الرأي ، وان كان الشاعر بودلير في كلامه عن الرواية (مدام بوفارى) وصف البطلة « بأنها سيئة عظيمة حقا » • ولكن اذا توخينا الدقة سنرى أن كلا الرايين بعيدان عن الموضوع : « فالافتراض الذي استندت اليه الواقعية هو أن النبالة الكامنة في الموضوع ليس لها تأثير على مزايا الأداء • فلقد اتبعت مبدأ وصفه بول فاليري في مقال غواية سيدنا فلوير : « بالانتباه والعناية بما هو دارج » •

وأسرف الكتاب من أنصار « الطبيعانية » في التردد على مكتبات البحث والمتاحف ، وواظبوا على حضور محاضرات علماء الآثار والاحصاء • وكان لسان حالهم يقول : زدودنا بالوقائع أسوة بالمدرس الذي رسم تشارلز ديكنز شخصيته في إحدى رواياته (**) • وكان كثيرون منهم أعداء للرواية بالمعنى الحرفي ، وعندما ظهرت مدام بوفارى أضيف الى عنوانها عنوان فرعي « عادات الأقاليم » • وكان هذا الاجراء صدى لقسمة بلزاك الشهيرة للكوميديا الانسانية الى مشاهد باريسية ومشاهد في الأقاليم ومشاهد من الحياة العسكرية • غير أن الاتجاه قد تبدل • إذ تكمن وراء عبارة فلوير الرغبة التي لا تلبث لمناقشة علماء الاجتماع والمؤرخين في ميادين تخصصهم ، واضفاء صبغة « المونوجراف » على الرواية في عرض يعتمد على مقتطفات على نطاق واسع من الواقع • وتتجلى هذه الرغبة واضحة

desiccating.

(*)

Gustav Flaubert : (Notes on Novelists with

(٥)

some other works) Henry James • نيويورك ١٩١٤

Hard Times.

(★★)

فى نفس تكوين أسلوبه • فكما لاحظ سارتر : « ان عبارات فلوير تطوق الموضوع وتستولى عليه وتثبته ثم تكسر هيكله العظمى ... فمبدأ الحتمية عند الطبيعاني يسحق الحياة ، ويستبدل الحركة الانسانية بكائن آلى تتسم استجاباته بالاطراد ... »

فلو صح كل هذا لما وصفت مدام بوفارى بالعمل العبقري ، وان كانت كذلك بلا جدال ، ففيها قدر كاف من الوقائع يتميز بصدقه ويساعد على تفسير لماذا يوجد نطاق من الأدب لا تنتمى اليه ، كما نكتشف بالبحث والتدقيق ، ولماذا تخلف تناول فلوير لموضوعه عن تناول تولستوى له ؟ • وفضلا عن ذلك ، ولما كان فلوير على دراية بنفسه ، وأنبها ثانيها واضحا ، وافتقر الى موهبة خداع النفس التى تحمى الكتاب الأقل وزنا من الياس ، لذا ساعدت مدام بوفارى على القاء ضوء متفرد على أوجه قصور الرواية الأوربية • وقال جيمس ان الكتاب صورة لحالة من حالات اضطلاع الأديب بدور « الوسيط » ، ولكن ليست مهمة الوسيط - على وجه الدقة - هي العالم الذى خورق فيه أدباء من أمثال ديفو وفيلدينج خلفاهما ؟ وأليس مما يزيد استنارتنا أنه عندما ابتعد فلوير عن دور الوسيط فى بعض مبدعاته (*) ، قد استطاع الاحتفاء بالقديسين فى الخرافة الذهبية من عواء شياطين اللامعقول •

على أن فشل مدام بوفارى (وان صح القول بأن كلمة فشل فى هذا المقام غير موفقة ونسبية) لا يمكن أن يفسر على ضوء تفرقة أرنولد بين العمل الفنى والمقطوعات المنتزعة من الحياة • ونحن لا نعثر فى آنا كاريننا على أى أجزاء من الحياة ، بما يحمله هذا المعنى المشثوم من إحياء بوجود علاقات تفسخ وتشريح • فنحن لا نصادف الا الحياة ذاتها فى وفرتها وأمجادها المصقولة ، أى ما لا يستطيع نقله شئ آخر غير الفن • وعلاوة على ذلك ، فان ما فيها من كشف وإلهام قد صدر عن أستاذية فى التقنية وقدرة مقصودة للكشف عن شاعرية الشكل •

٢

وعلى الرغم من كل ما فى نقد أرنولد من عناد وتشبث بالرأى ، الا أنه تاريخيا قد أثبت أهميته الكبرى ، اذ عبر عن الرأى السائد لمعاصري أرنولد من الأوربيين خصوصا الأب. دى فوجيه (**) أول من يسر الأدب

(*) مثل Trois Contes و Salammbو و La tentation de saint Antoine.

(**) Vicomte de Vogué (١٨٥٠ - ١٩١٠) أديب فرنسى عرف بدراساته لتورجينييف ولتوستوفسكى وتولستوى Le Roman russe ١٨٨٦ التى اثارته الاهتمام بالروائيين الروس واثرت تأثيرا شيرا مباشر على الأديب الفرنسى •

الروسي للقراء الفرنسيين والانجليز . فلقد سلموا يتمتع الروس بالجلدة والقدرة على الابتكار ، ولكن كان مضمرا في اعجابهم الحذر الاعتقاد الذي ألهم أرنولد ، يعنى الاعتقاد بأن الرواية الأوروبية هي نتاج صنعة متممة يمكن التعرف عليها ، بينما تعد « الحرب والسلام » ابداعا حيويا بلا شكل محدد لعبقرية لم تهذب (غير مصقولة) . وفي أقل هذه الانتقادات كياسة أدى هذا التصور الجامع الى مهاجمة بول بورجيه للأدب الروسي . وفي أعلى مراتب هذا التصور وأحدها ذكاء ألهم الاستبصارات النيرة - والمهتزة - التي ظهرت في كتاب أندريه جيد عن دوستويفسكى . ولم تكن هذه النظرية بالجديدة في النقد الأوربي ، ولكنها كانت صورة جديدة للدفاع التقليدى عما هو وطيد وكلاسيكى ضد المنجزات التي ابتعدت عن الصيغ السائدة . وبلاستطاعة مقارنة محاولات أرنولد اخضاع أنا كاريننا للنقد الفيكيتورى ، باظهار التباين بين حيويتها والتعقيدات الاستطائيقية عند فلوير ، بمحاولات النقد الكلاسيكيين الجدد التفرقة بين ما اتصف به شكسبير من سمو طبيعي وما رأوه اكتمالا في اتباع القواعد والنظام عند واسين .

ولكن على الرغم من أن مثل هذه المقارنات في أية حالة من الحالات لم تكن في محلها ، أو يمكن الرجوع بشأنها الى النصوص ، الا أنها ما زالت ملازمة لنا ، فالرواية الروسية تلقى ظلالة هائلة ومقبولة على احساسنا بالقيم الأدبية ، ولكن تأثيرها استمر مجرد تأثير خارجي ، ان صح مثل هذا القول . اذ جاء تأثيرها التقنى على الرواية الأوروبية محدودا ، ولم يزد الروائيون الفرنسيون الذين تأثروا تأثرا واضحا بالنماذج الخاصة بدوستويفسكى عن نفر من أصحاب المواهب المتواضعة مثل ادوارد رود وشارل لويس فيليب . ويظهر في رواية الأديب الانجليزى استغفنون : ماركهام لمحات من تأثير دوستويفسكى . أما تأثير تولستوى على كتاب الفلين انيس وعلى الروائى جالسورثى وعلى جورج برنارد شو فيعد تأثيرا في الأفكار أكثر منه تأثيرا على التقنية (٧) . ومن بين الشخصيات الكبرى يمكن القول بأن جيد وتوماس مان قد كيفا بعض جوانب مهمة من الممارسة الروسية لغايتها . ولا يرجع ذلك أساسا الى وجود عوائق لغوية حالت دون تحقيق أعظم التأثير . فلقد كان الأديب الأسباني سيرفانتز في صميم الأدب الأوربي ، واثر تأثيرا عميقا على بعض الكتاب الذين لا يستطيعون قراءته بلغته الأصلية .

(٧) انظر كتاب — F. W. Hemmings The Russian Novel in France (١٨٨٤ - ١٩١٤) اكسفورد (١٩٥٠) وكتاب T. S. Lindstrom Gilbert Phelps, Tolstoi en France (١٨٨٦ - ١٩١٠) باريس ، ١٩٥٢ و — The Russian Novel in English (لندن ١٩٥٦) .

ويرجع السبب الى الاتجاه العام الذى بينه أرنولد • فثمة شعور بأن تولستوى ودوستوفسكى ينتميان الى خارج النطاق المألوف للتحليل النقدى ، وقبلت ناحية التسامى عندهما كحقيقة مسلم بها من حقائق الطبيعة لا تتجاوز هى وأية تفرقة وثيقة • ويتصف أسلوبنا فى الثناء عنيهما بموضه على نحو يثير الاهتمام • فالظاهر أن الأعمال الفنية يمكن بحثها بحثاً مدققاً ، أما أجزاء الحياة فيتوجب التحديق فيها مع شعور بالتهيب • وهذا هراء بكل تأكيد • اذ يجب ادراك عظمة الرواية الممتازة بالرجوع الى الشكل الفعلى والعجسيم التقنى •

والشرط الأخير فى حالة تولستوى ودوستوفسكى يثير الاهتمام الى حد كبير • فليس هناك خطأ أفصح من الظن بأن رواياتهما أعمال وحشية ضخمة ومهوشة أبدعت من خلال حالات تلقائية عابرة أو خفية • وكان تولستوى واضحاً عندما قال فى كتابه « ما هو الفن » ان الامتياز يتحقق من خلال التفاصيل ، وأن المسألة تنحصر بين المزايدة بين « الاسراف فى التقدير » ، « وبخس التقدير » ، وينطبق هذا الحكم على آنا كاريننا والافوخة كارامازوف بقدر لا يقل عن صلاحيته للتطبيق على مدام بوفارى ، والحق ان مبادئ مخططاتهما أنصب وأشد تعقيداً من تلك التى اتبعت عند فلوير وجيمس ، واذا نظرنا الى مشكلة البناء السردى والقوة الدافعة وحلول المشكلات فى الجزء الأول من « الأبله » فان العملية التى لجأ اليها جيمس كالحفاظ القريب عن مركز أوجد للرؤية فى رواية السغراء ستبدو ضحلة • واذا قورن القسم الاستهلالى من آنا كاريننا – التى سأبحثها تفصيلاً – ببداية مدام بوفارى فستبدو لنا رواية فلوير ثقيلة وإن كنا نعرف مدى ما بذل فيها من جهد • وليس هناك سوى أعمال قليلة تستطيع منافسة رواية الجريمة والعقاب كرواية متقنة بالمعنى التقنى • واذا انتبهنا الى احساسها بالخطوة والتماسك فى تنفيذها • فانها ستذكرنا بأعظم ما ألف لورنس وبرواية نوسترون لكونراد •

لا بد أن تبطل هذه الآراء كانتقادات مألوفة لا تستحق المزيد من التأكيد ، ولكن هل هى حقاً كذلك ؟ • ولقد خص كثير من اتباع مذهب النقد الحديث فن الرواية كما مارسه فلوير وجيمس وكونراد وجويس وبروست وكافكا ولورنس (باعتبارهم يمثلون آلهة الرواية) باستبصاراتهم واقتناعاتهم • وتهطلت البحوث عن فائدة اللغة المجازية عند فوكنر وأصل هذه الحادثة أو تلك فى أوليس كما تعددت واستحقت التقدير • غير أن العديد من النقاد والدارسين الذين ينظرون الى هذه الأمور على أنها أمور حيوية ، لا يعرفون سوى القليل من المعرفة العامة أو غير الواضحة عن الاعلام الروسى ، ولعلمهم رغم ارادتهم – فى أغلب الظن – يتبعون – بغياء –

ازرا باوند ، واستعباده الرواية الروسية (*) . وينصب جانب من غايتي من تأليف هذا الكتاب على معارضة هذا الزعم ، وأن أثبت أن سنو كان محقا عندما قال : « ان الأعمال المتلبسة بالشياطين هي الأحق باستبصارنا لو أردنا اكتشاف نصيبها من التناسب والاتساق . ولكن مجرد تأكيد ذلك ، وإذا وضعنا نصب أعيننا حقيقة عدم انفصال حيوية الرواية عن مزايا التقنية التي تكسبها صفة العمل الفني ، ستبقى نتفة من الحقيقة فيما قاله ماتيو أرنولد . فلقد أصاب عندما اعتقد وجوب عدم النظر الى

مدام بوفاري وآنا كاريننا بنفس المنظار . فالاختلاف بينهما أكبر من مجرد اختلاف في الدرجة . فلا يقتصر الأمر على أن تولستوى قد رأى الأوضاع الانسانية بطريقة أعمق وعلى ضوء أكثر تعاطفا من فلوير ، وأن عبقرته من نوع أكثر رحابة ، كما نستطيع أن نثبت ، ولكن الأصح من ذلك هو القول بأننا عند قراءة آنا كاريننا ، فإن فهمنا للتقنيات الأدبية ودرايتنا بكيفية تتبع هذا الشيء لا تعود علينا بأكثر من استبصار أولى . ولقد تعمقت أنماط التحليل الصوري التي عني بها هذا الفصل عالم تولستوى بقدر أقل من عنايتها بعالم فلوير . فالرواية عند تولستوى تنقل شحنة واضحة جليلة بما يشغلنا دينيا وأخلاقيا وفلسفيا مما ينبعث من ثنايا السرد.

الروائي ، وإن كان لها وجود مستقل أو مواز ، وتدعونا الى الانتباه إليها ، فكل ما نلاحظه ، فيما يتعلق بيويتيكا تولستوى ، يكتسب قيمة أساسية من كونه يزود باتجاه ضروري لأحد مذاهب التجربة الأكثر شمولاً والفصاحا عن نفسه على نحو لم يسبق لمقل آخر طرحه .

وهذا قد يفسر لماذا أحجمت — بوجه عام — مدرسة النقد الحديث باستثناء بعض المميزين مثل بلاكمور عن تناول الرواية الروسية . فلقد أدى تركيزها على الصورة المفردة وتراكيب اللغة ، وتعصبها ضد الأدلة المنتمية الى خارج الرواية والمتعلقة بالسيرة وتفضيلها للشكل الشعري على الشكل النثري الى عدم تناغمها هي والخصائص المهيمنة على الرواية عند تولستوى ودوستوفسكى . ومن هنا جاءت الحاجة الى الرجوع الى النقد القديم المستند الى خصائص ذات أبعاد رحيبة ، كما نلاحظ عند أمثال أرنولد وسانت بييف وبرادلى . ومن هنا أيضا جاءت الحاجة الى النقد المهيمن للالتزام بدراسة الصيغ الأضخم والأقل تماسكا . ولاحظ جورج يرنارد شو (**) : « ليس هناك من بين شخص ابنسن أى شخص لا تنطبق.

. How to Read

(★) في كتاب

New Dickens at Work — C. P. Snow في مجلة

(٨) مقال

في ٢٧ يوليو ١٩٥٧ .

Statesman

The Quintessence of Ibsenism.

(★★) في كتاب

عليه الكلمات العتيقة عن معبد الروح القدس ، ولا يستثيرك في بعض اللحظات عند الاحساس بهذا السر .

وعندما نسعى لفهم آنا كاريننا تبلى لنا مثل هذه العبارات والمصطلحات العريقة مناسبة وفي محلها .

٣

وننقل الصفحات الأولى من كتاب آنا كاريننا مشاعرنا الى عالم بعيد عن عالم فلوير . فالعبارة التي استهلكت بها باولين الكلام : « الثار من نصيبي وسادفح الثمن » تحمل رنيناً مأسوياً ومبهما . فلقد صور تولستوى بطلته منغمرة فيما سماه ماتيو أرنولد « بفيض التعاطف » ، وأدان المجتمع الذي طاردها حتى قضى عليها ، ولكنه في ذات الوقت تضرع الى القانون الأخلاقي وجزائه الصارم . ويتماثل مع هذا المثال في التأثير والاستشهاد ببعض فقرات من الكتاب المقدس استهلاكات رواياته . وكان من النادر تضمين نسيج الرواية الأوربية في القرن التاسع عشر أية فقرات من الكتاب المقدس . اذ تجنب مثل هذه المادة الى افساد جوهر النص المحيط بها من اثر اشعاع متداعياتها وقوته . وسعى هنرى جيمس لتحقيق ذلك في بعض اللحظات مثلما حدث عندما صاح لامبرت : « حقا حقاً . » في ذروة رواية السفراء ، أو في تلك التضرعات الفريدة في رواية أخرى (*) ، ولكن أى استشهاد بفقرات من الكتاب المقدس كان سيبدو زائفاً ، كما رأينا في رواية مثل مدام بوفاري . وقد يتسبب في انهيار البناء الروائي بأسره . ولقد ظهرت استشهادات مسهبة من الكتاب المقدس في رواية البعث على سبيل المثال ، وأيضا في رواية المسوس ، مما جعلنا نشعر بأننا في حضرة تصور ديني للفن ، ونسقى يمثل قمة الجدية ، وثمة أشياء كثيرة ستعرض للخطر الى جانب مزايا الأداء التقني ، وإن كانت لفة الرسل في هذه الاستشهادات قد بدت رائعة وفي موضعها المناسب ، وكأنها نغم صوت بوق عميق وممتلئ يمهّد للعمل الأدبي .

ثم يأتي بعد ذلك الاستهلال الشهير : « كان كل شيء مضطرباً في دار أوبولونسكي » ، وجرّت العادة على الاعتقاد بأن تولستوى استقى فكرة هذا الاستهلال من « حكايات بلكين » لبوشكين ، وإن كانت المسودات الفعلية بالإضافة الى رسالة أرسلها تولستوى الى ستراخوف (نشرت

١٩٤٩) تلقى بعض الشك على هذا الزعم . وفضلا عن ذلك ، فإن تولستوى فى مخطوطته النهائية عهد لهذه الجملة بترديد جملة مأثورة موجزة : « العائلات السعيدة كلها متشابهة » أما العائلات المتعسة فكل منها تصاب بتعاسة من النوع المناسب لها ، وأيا كانت تفاصيل العمل الأدبى إلا أن القوة الدافعة للاستهلال لا يمكن الخطأ فى تقدير أثرها . ولعل توماس مان قد أصاب عندما شعر بأنه لا وجود لرواية أخرى أقلمت على مثل هذا الاستهلال بشجاعة مماثلة .

وكما كان يفعل الشعراء الكلاسيكيون فإننا نلقى أنفسنا قد انغمسنا فى جو الخيانة القائم على التفاهات - وإن كان يثير الغيظ - لستيبان أركاديفتش أو بولونسكى (ستيفا) . وعندما قص تولستوى دقائق تفاصيل حادث الزنا لأبولونسكى ، فإنه قدم فى لحظة مصفرة الأفكار الرئيسية لرواية . ونشهد ستيبان أركاديفتش المساعدة من شقيقته آنا كارينا ، وكانت فى طريقها للاستجمام واستعادة راحة البال فى بيته المضطرب (المهرجل) ، وكما كان ظهور آن لأول مرة كفاعلة خير تحاول اصلاح ما فسد فى زيجة متصدعة لمسة من السخرية المثيرة على غرار سخريات شكسبير التى تقترب كثيرا من حالات التعاطف ! . وينبئ مشهد زوجته الغاضبة رغم تألقه الكوميدي بالمواجهة المأسوية بين آنا والكسى الكسندروفيتش كارنين . غير أن حادثة أبولونسكى تبدو شيئا أكثر من مجرد تهديد تعرض فيه الموتيفات الثانوية المتعددة للسرد دون بذل أى جهد ، لأن الاضطراب الذى اشتعل أوازه فى الأحوال الحياتية لستيفا سينقلنا الى مقابلة آنا وفرونسكى .

ويتوجه أبولونسكى الى مكتبه . انه مدين بفضل تعيينه فى هذه الوظيفة لزوج أخته صاحب الشخصية المرموقة ، وينضم اليه هناك قسطنطين ديمتريفتش ليفن ، البطل الحقيقى للرواية « وهو بطل رياضى قادر على حمل ١٨٢ رطلا انجليزيا بيد واحدة » ، وبعد أن يدخل الحجرة متشامخا كعادته ، يذكر أنه لم يعد يشترك فى أعمال المجلس المحلى (زمتمسفو) ، ويسخر من البيروقراطية العقيمة التى يرمز لها الموظف الكبير (العواطلى) أبولونسكى ، ويعترف بأنه قدم الى موسكو لتعلقه بزوجة أخ أبولونسكى (كيتى) (*) وهكذا التقت فى دخوله الأول التواضع المسيطرة على حياة ليفن : بحثه عن الاصلاح الزراعى والريفي ، ونفوره من حضارة المدن وحبية الملتهب لكيتى .

وتتوالى الأحداث وتزداد شخصية ليفن تحديدا ، فنراه عند مقابلته لأخيه غير الشقيق الناشر المعروف جيدا سيرجى ايفانوفتش كوزينشوف

الذى جاء يتحرى عن أخيه الأكبر نيقولاس ، ثم يستأنف اللقاء بكيتى .
انه مشهد من المشاهد العميقة التى اشتهر بها تولستوى ، فالمشهد عبارة
عن أشجار البتولا المريقة المكسوة بالجليد ، مما « جعلها تبدو كأنها ترتدى
رداء جديدا من الأردية المقدسة » . وتزلج كيتى برفقة ليفن فى جو
مختضب بضياء متألقة منعشة . وإذا نظر الى هذه الحادثة بمنظار النقد
الذى يحرص على الاقتصاد عند السرد سيبدو حديث ليفن هو وكوزينشوف
كانه استطراد . غير أننى سأعود الى هذه المشكلة ، لأن مثل هذه
الاستطرادات فى نطاق بناء الرواية عند تولستوى لها دور خاص بها .

ويعاود ليفن الانضمام الى أوبلونسكى ، ويتناولان الغداء سويا فى
فندق انجلترا ، وينبهر ليفن بأناقة المكان ، ويصرح بحاراة بأنه ربما
فضل حساء الكرنب والثريد على جميع المأكولات الفاخرة التى يعرضها
عليه النادل التاتارى . وبالرغم من انبهار ستيفا بالوجبة التى دعاها اليها
ليفن ، الا أنها تعاود الكلام عن مشاعره المريرة ، وتسأله رأيه فى جريمة
الزنا . ويعد الحوار المقتضب قطعة رائعة من الأدب ، اذ لم يكن بمقدور
ليفن تفسير لماذا يتوجه أحد الناس الى قرن ويسرق رغيفا ، بعد أن يكون
قد ملأ (كرشه) بفاخر الطعام ، وكشف بذلك عن مناصرته لعقيدة الوفاء
فى الزواج . وعندهما يلمح أوبلونسكى الى مريم المجذلية يقول ليفن
بمرارة : ان المسيح ما كان لينطق على الإطلاق بمثل هذه العبارات :
لو أنه عرف ما ستعرض له من اساءة ... فأنا أشعر بالاشمزاز من
النساقطات ، غير أنه فيما بعد فى الرواية لن يكون هناك من يتماثل معه
فى الاقتراب من أنا بمثل هذه البصيرة المتعاطفة . ويتابع ليفن كلامه
فيتوسع فى شرح تصوره لوحداية الحب ، ويستشهد بمحاورة المأدبة
عند افلاطون ، ولكنه يتوقف فجأة ، بعد أن اكتشف أشياء فى حياته
تعارض هى ومعتقداته ، ويتركز الجانب الأكبر من رواية أنا كاريننا على
هذه الفكرة : الصراع بين الزواج الأحادى والحرية الجنسية وعدم التوافق
بين المثل الشخصية والمسلك الشخصى ومحاولة تفسير التجربة - فلسفيا -
فى البداية ، ثم الرجوع بعد ذلك الى صورة المسيح .

وينتقل المنظر من بيت كيتى ، ولتلقى بالبطل الرابع فى اللعبة
الرباعية (الكارديل) للحب ، انه الكونت فرونسكى . ويشترك فى
الرواية بوصفه معجبا مطاردا لكيتى . وهذا مثل فوق العادة لفرتيوزية
تولستوى التقنية ، يعنى استمتاعه بدحض الاستجابات التقليدية لقرائه
حتى وان كانت الحياة تدسها . ان هذا تعبير عن الواقعية واقتصاديات
« النفس العميق » فى الفن العظيم . وتشابهت مغازلة فرونسكى لكيتى
فى تكوينها وقيمها السيكلوجية هى ووله روميو بروزالين (فى روميو

وجولييت (• فليس بالمقدور تقدير مدى افتتاح روميو بجولييت وتصور معقوليته الا باظهار صورة مبينة له وبيان أثر التحول عليه • ان اكتشاف البطلين (روميو وفرونسكى) للاختلاف بين حبهما السابق والهوى الناضج الذى استولى على لهما بطريقة شيطانية هو الذى ساق الرجلين الى الابتعاد عن العقل والى الكآثة • ولم يكن افتتاح كيتى (البنوتى) بفرونسكى (مثل افتتاح ناتاشا ببولكونسكى فى الحرب والسلام) بأكثر من مقدمة للتعرف على الذات • اذ ستساعدنا المقارنة بين الحالتين على ادراك صدق مشاعرها نحو ليفن • وسيتمخض الانبهار الذى سيحدثه فرونسكى عن تمكن كيتى من التنازل عن بريق موسكو واتباع ليفن الى ضيعته • وكما كشف تولستوى عن براعته وعدم تكلفه فى التعبير عن هذه النقلة وتغيير المسار •

وتفكر الأميرة (*) والدة كيتى فى مستقبل ابنتها فى أحد المونولوجات الداخلية التى تناجى فيها نفسها ، والتى يستعين تولستوى بها للتعريف بالماضى التاريخى للعائلة ، وكان الأمر أبسط من ذلك كثيرا فى الأزمنة الغابرة • ومرة أخرى نواجه بالفكرة الرئيسية لآنا كاريننا - مشكلة الزواج فى أى مجتمع حديث • ويظهر ليفن فى دار الأسرة لكى يطلب كيتى :

« وكانت تنفّس بصعوبة دون أن تنظر إليه ، وشعرت بانتهاء روحها تفيض بالسعادة ، ولم يخطر ببالها قط أن يترتب على الاعتراف بالحب هذا التأثير القوي عليها • ولكنه لم يدم أكثر من لحظة • إذ تذكرت فرونسكى ، ورفعت عينها الصافيتين الصادقتين ، ولما رأت وجهه المعبر عن اليأس أجابت بسرعة :

« ان هذا لن يحدث ، أرجو أن تسامحنى » •

فمنذ لحظة واحدة شعرت باقترابه منها ، وبأهميتها فى حياته • ولكنها الآن بدأت تشعر بالنفور منه والرغبة فى الابتعاد عنه •

« كان لابد أن ينتهى الأمر هكذا » وقال هذه الجملة دون أن ينظر إليها ، وأحنى رأسه قاصدا التراجع •

ان هذه الفقرة تمثل فى صدقها وغرايتها نوع الكلمات التى يتعذر تحليلها • فهى مشبعة باللباقة والأدب بعيدة عن التجريح • غير أن الرؤية لم تنحرف عن مسارها الصادق وعن اقترابها من نبرة الخشونة المعبرة عن حالات الروح ، ولم تعرف كيتى معرفة تامة لماذا أشعرها عرض ليفن بفيض من السعادة • غير أن الحقيقة وحدها تخفف من أشجان شجى

المناسبة ، وإرتياها في الوعد الغامض في سعادة المستقبل ، وتتشابه هذه الواقعة في توترها وصدقها هي وأفضل ما كتب لورنس .

وفي الفصل التالي (الرابع عشر) يواجه تولستوى اليريمين بعضهما ببعض ، ويسبق فكرة الحب المشوش عنه كيتي . ويكشف عنه عما فيه من نضج واقتناع واضحا جليا في كل موضع . فعندما تغمز الكونتيسة نوردستون بشرتها ليفن ، تنساق كيتي نصف واعية للدفاع عنه ، ويحدث ذلك بالرغم من وجود فرونسكي ، الذي تنظر إليه نظرات ابتهاج غير مفتعل . ويظهر فرونسكي في أفضل صورة مستحبة . ولم يصادف ليفن أية صعوبة لاكتشاف جوانب الخير والجاذبية في شخصية غريمه الحسن الحظ ، وتشابهه الموتيفات هنا في رقتها وتشعبها هي وأى مشهد عند جين أوستن . إذ تؤدي أية لمسة خاطئة أو إساءة في الحكم في « التنبؤ » الى الزج بالروح العامة للعمل الفني نحو المأساة أو التكلف . ولكن وراء هذه المفااتي الباردة توجد دائما الرؤية التي تساعده على الثبات ، أي الاحساس الهوميري . بحقيقة الأشياء . ولم تستطع كيتي منع نفسها من الاعتراف لليفن « بفرد سعادتها » . أما هو فلم يستطع الاجابة بغير ما معناه : « انني أبغضهم جميعا ، وأمقتك أيضا وأمقت نفسي » . غير أن اجابته بحكم افتقار تعبيرها الى العاطفية أو الصنعة قد انعكست على شعوره بالمرارة ، وأكسبته مظهرا انسانيا . وتنتهي السهرة في أحد « الأتريهات » الخاصة بالعائلة مما أضفى على عائلتى روستوف وشتشرباسكي مظهرا لا يضاهي من الواقعية . ويفضل والده كيتي « ليفن » ويشعر بقهره ان زوجة فرونسكي لن تتحقق . « وبعد أن استمعت الأميرة الى زوجها توقفت عن الاحتفاظ بسرهما » .

« وبعد أن عادت الى غرفتها شعرت بالنصر مما يخبئه لها المستقبل المجهول ، وكورت ، مثلما فعلت كيتي ، جملة مرات ما في قلبها : « ارحمنا يا رب ارحمنا يا رب ! » .

انها ملاحظة مباغتة كثيفة ومناسبة تماما للنقلة الى الفكرة الرئيسية .

ويتجه فرونسكي الى محطة القطار لاستقبال أمه القادمة من سان بطرسبورج ، ويلتقي بأوبلونسكي لأن آنا كاريننا كانت قادمة في نفس القطار ، وتبدأ المأساة ، مثلما ستنتهي عند رصيف القطار (وبلااستطاعة كتابة بحث عن دور مثل هذه الأرصعة في حياة تولستوى ودوستويفسكي وما ألفوا من روايات) والتقت والدة فرونسكي والفتاة مدام كاريننا أثناء سفرهما في نفس القطار ، وعندما تقابلت آنا هي والكونتيسة قالت له : « نعم لقد تحدثت أنا والكونتيسة طيلة الوقت ، وتحدثت أنا عن ابني وتحدثت هي عن ابنها » . وتعد هذه الملاحظة من أشد اللمسات حزنا وأكثرها تعبيرا

فى الرواية بأسرها • انها تعقيب امرأة أكبر سنا على مسلك ابن صديق وشاب أصغر سنا لا ينتمى الى جيلها • هنا تكمن كارثة صلة أنا بفرونسكى وازدواجيتها ، وتمثل المأساة اللاحقة بعد تركيزها فى عبارة واحدة ، وكشف تولستوى عن عبقريته فى التعبير بحيث يستطيع مقارنة أسلوبه فى تركيز ما يهدف اليه بهوميروس وشكسبير .

وعندما تحرك آل فرونسكى وأنا وستيفا صوب بوابة الخروج وقعت حادثة ذات دلالة • « فلم ينتبه أحد الحراس ، اما بسبب افراطه فى الشراب ، أو لعدم سماعه - من أثر تلفعه بدثار ثقيل لحمايته من الجليد - لصوت القطار أثناء تراجعه فصدمه القطار وصرعه » • (وما ظهر فى رواية هذا الحادث من تفسيرين بديلين يحمل طابع تولستوى) ويعلق أوبلونسكى على المظهر المربع للرجل ، وتسمع أصوات تتجادل حول هل شعر الرجل بالكثير من الألم ، أم لم يشعر بذلك • وينفخ فرونسكى - شبه خلسة - الأرملة بمائة روبل ، غير أن إيماءاته لم تكن لوجه الله مائة فى المائة ، ولعلها قد حدثت بقصده ترك انطباع - لم يحسن تحديده - على مدام كاريننا • وعلى الرغم من أن هذه الحادثة سرعان ما نسيت ، الا أنها أصابت الجرح بشئ من الاكفرار ، وتشابهت فى أثرها نوعا ما وموتيف (لحن) الموت فى افتتاحية أوبرا كارمن التى تستمر تتردد فى صوت خافت بعد رفع الستار • وما يساعد على الاستنارة مقارنة تناول تولستوى لهذا الموقف وتلميحات فلوير للزرنخ فى المراحل الأولى من رواية ملام بوفارى • اذ تبدو رواية تولستوى أقل فراهة ولكنها أكثر جزما •

وتصل أنا الى دار أوبلونسكى ، حيث البقاء والموامة المضحكة لفضبة دولي وتزايد الغفوة عنها • ولأن يرتاب فى تمتع تولستوى بروح الدعابة يكفى أن يشاهده أنا عندما تصحب شقيقها النادم - وإن كان يشعر بالاضطراب - الى زوجها وقلوها له وهى تغمض بعينيها فرحة وتعترض طريقه ناظرة الى الباب ! « اذهب والله يكون يعونك » وتبقى أنا وكيتى صويا ، وتتحدثان عن فرونسكى ، وتمتدحه أنا بلهجة امرأة أكبر سنا تشجع فتاة وقعت فى الحب : « ولكنها لم تخبر كيتى بأى شئ عن المائتى روبل » اذ بدا - لسبب ما - التفكير فى هذا الشأن منفرا لها ، وشعرت أن هناك شيئا يسها فى هذا الموضوع ، وشيئا كان يتعين ألا يكون ، وكانت - بالطبع - على صواب ••

وخلال هذين الفصلين التمهيديين ، تم تناول نوعين من المسائل بأستاذية متساوية • فلقد قدمت لمحات من السيكولوجية الفردية بظلالها المختلفة بنقطة فائقة ، وكان التناول قريبا - وليس بعيدا - بالشبه - بالتحليل

السيكولوجي الشبيه بالموزاييك والذي نقرنه بهنرى جيمس وبروست . ولكن في الوقت ذاته كانت نبضات اندفاع المشاعر أعلى صوتا والاياءات أكثر وضوحا . وتم التعبير عن الجوانب الفيزيائية من التجربة بصورة قوية ، وأحسنا بها وهي تغمر حياة الروح وتضفي عليها طابعا انسانيا . وبالقدور ملاحظة ذلك على نحو أفضل في الأجزاء الأخيرة من الفصل العشرين . ويتركز الحوار المحكم والمعقد بين أنا وكييتي على نقطة من نقاط الضيق والسؤم ، وتضمن كييتي استياء أنا كاريطنا من شيء ما . وفي هذه اللحظة يسود هرج الأطفال الذين اقتحموا الغرفة :

« أنا الأول ... بل أنا » - هكذا صاح الأطفال بعلم انتهاءهم من تناول الشاي ، وهم يخرجون صوب عمتهم أنا .
كلكم سويا - هكذا قالت أنا - وجرت ضاحكة لمقابلتهم ، وعانقتهن وهي تشعر بالبهجة .

والموتيفات هنا واضحة . فقد أعاد تولستوى مرة أخرى تركيز الانتباه على صغر سن أنا نسبيا ، ومرتبها الرفيعة ، وركز أيضا على إشعاع سحرها . غير أننا ندعش لسهولة الانتقال من التلاعب الخصب في المحاورة السابقة والقفزة الباردة لموضوع مقارير .

ويمر فرونسكي مرورا عابرا ، ولكنه يعتذر عن الانضمام الى التجمع العالي . وتمتد كييتي أنه قد جاء من أجلها ، ولكنه أثر عدم إظهار نفسه « لاعتقاده أن الوقت متأخر ، ولوجود أنا » . وارتكنا الى هذه الملاحظة التافهة وغير المباشرة ، تبدأ مأساة الخداع التي قدر لنا السقوط في شبكتها ، والتي مستقضى عليها في نهاية المطاف .

وينقلنا الفصل الثاني والعشرون الى الحفل الراقص حيث تتوقع كييتي - مثلما ظنت ناتاشا في الحرب والسلام - مبادرة الكونت فرونسكي بالاعتراف بحبه لها . ورويت الواقعة بطريقة رائمة ، مما جعل الحفل الراقص في مدام بوفاري (*) يبدو أقرب الى الثقل . ولا يرجع هذا الى أن كييتي قد وهبت قلدا أكبر من الوعي يفوق حظا إيما بوفاري منه . ففي هذه المرحلة من الرواية لم تزد أنا عن امرأة صغيرة عادية . أما الاختلاف فيرجع الى اختلاف منظور الأدبيين ، فلقد تراجع فلوير عن لوحته ورسم من بعد بشعور خبيث . وبمقدورنا حتى في ترجمة الكتاب ، أن نحس بسعيه لاحداث تأثير خاص اعتمادا على توزيع الظلال والوقفات .

« كان واضحا أن هذا الصوت قد انبعث من ضليصلة قطع النقود

الذهبية المرصوفة على مناضد القمامة فى الغرفة المجاورة ، ثم تغير كل
شئ رأساً على عقب فسمعنا صوت الكورنيت ، واهتزت الاقدام مرة أخرى
على الوحدة الموسيقية وانتفضت الجونيلات كأنها بالونات واحتكت بعضها
ببعض ، وتمايسكت الأيدي ثم انفصلت ، وانخفضت نظرات الأعين فى
أحدى الملحظات ثم أهدقت بقصد فى عينيك فى اللحظة التالية » .

وروى فى هذا الوصف حرص الكاتب على اشعارك بأنه يرسم
الصورة عن بعد حتى تتسنى له السخرية . غير أن الرؤية فى جملتها قد
اصيبت بالعمق وازدادت تكلفاً . أما فى آنا كاريننا فقد قدمت رؤية الحفل
الراقص كاملة ، ولم يكتف بمنظور واحد . فرئى الحفل الراقص من خلال
الحزن المفاجئ الذى شعرت به كيتى ، ومن خلال حالة الانبهار التى مرت
بها آنا ، وعلى ضوء المشاعر الوليدة لفرونسكى ، ومن منظور كورسوفسكى ،
أول نجم فى هيراشيه الحفل ، فلا انفصال بين شخص الحفل والساحة
التي عرض فيها . ولم تذكر البقائى والتفاصيل لذاتها ، أو من أجل
الجو ، ولكنها رويت باعتبارها جزءاً من تسبيح الدراما ، وهنا موضع
الاختلاف الحاد بين فلوير وتولستوى ، ونحن نرى من خلال ملاحظة كيتى
وشعورها بالكرب : كيف وقع فرونسكى فى أسر مدام كاريننا . وكانت
الأميرة الصغيرة بعد شعورها بالارتباك والحجل هى التى نقلت إلينا الوصف
الكامل لانبهار آنا . « وأثناء رقصة المازوركا » ، نظرت آنا الى كيتى « وهى
تخفض عينها » ويا لها من لمسة رقيقة ولكنها ركزت بكل دقة على الاحساس
بمكر آنا وميلها للقسوة . وكان بمقدور أى فنان أن يرسم صورة آنا من
خلال عيون فرونسكى . ولكن تولستوى فعل ما كان هوميروس سيفعله
عندما كان يمدد لكورس من العجايز تعداد محاسن هيلين والرفع من
شأنها . وفى كلا الحالين ، تحقق اقناعنا عن طريق اللغة المباشرة .

وتعمد الفصول التالية الى تصوير شخصية ليفين ، ونتعرف منها على
لمحة مقتضبة عنه وعن ضياعه ووضع المناسبات وسط الحقوق والذاكرة
وغابات البتولا وهوى الأرض وسكينة ، وإظهار التباين بين الحفل
الراقص وهذه السكينة مقصود ، ويشير - فى المقام الأول - الى ثنائية
الأفكار الرئيسية فى الرواية : آنا وفرونسكى والحياة الاجتماعية فى
المدينة - ليفين وكيتى والكون الطبيعى . وفيما بعد سيتناغم هذان
الموتيفان (اللحنان) الرامزان ، وينموان ويتحولان الى نمطين معقدين
ولكن المقدمة على هذا الوجه قد اكتملت . وفى الفصول الخمسة التالية من
الكتاب الأول يبدأ الصراع الفعلى والمأساة الموجهة .

وتتبعاً آنا للانضمام الى زوجها فى سان بطرسبورج ، وتستقر فى
جناحها وتقرأ إحدى الروايات الإنجليزية ، وتعمد فى كتابة الى تكمص

شخصية بطلتها ، وتبدو هذه الحادثة هي وحيدة أخرى شهيرة فى الفصل التالى ، وكأنها منقولة نقلا مباشرا مما تذكره تولستوى عن مدام بوفارى . ويتوقف القطار عند إحدى المحطات وسط العواصف الجليدية ، وتخرج أنا وهى فى حالة توتر متصاعد الى « الهواء المتجمد المثلج بالثلوج ، ويتبعها فرونسكى ، ويوح لها بغرامه » وتبدو لها كل أهوال العاصفة أشبه رعدة الآن . فلقد بنى كلمات هى كل ما تتوق روحها لسماعه ، وإن كان عقليا يخشها « . وكم استطاع تولستوى - بكل بساطة ، بل وعلى طريقة القدامى ، تقسيم الروح الانسانية الى روح وعقل . وما كان بمقدور فلوير كتابة هذه الجملة ، ولكن عندما يجنح فلوير الى التعقيد أو التفلسف (فى لغتنا الدارجة) فإنه يكشف عن مقدار محدوديته .

ويصل القطار الى سان بطرسبورج ، وتقع عينا أنا على الفور على الكسى الكسندروفتش كارنين « فليسامحنى الله ! ولكن لماذا تبدو أذناه على هذا النحو ؟ » ومرت هذه الفكرة بخاطرهما أثناء تناولهما لمنظره القاتر المهيّب ، « خصوصا عندما شاهدت أذنيه المتلهيتين من حافة قبعته المستديرة » وليس هذا الخاطر ترجمة تولستوى لاكتشاف إيبا بوفارى للأصوات الغريبة المستعجنة التى يحدثها شارل أثناء تناوله الطعام . وعندما تعود أنا الى المنزل تكتشف أن ابنها أقبل جاذبية مما ظنت قبل ذلك . فلقد انخرقت قدرتها على التمييز وعادات حياتها السلوكية من جراء الهوى الذى لم يستول حتى الآن على أكثر من نتفة من لبها . ويقدم تولستوى الكونتيسة ليديا لكى يشعرنا بحلة الانقسام بين أنا ووسطها الذى عادت إليه . وليديا هى إحدى صديقات كارنين وعرفت بشدة تعصبها وعشقها للملئق ، ولكن فى نفس البرهة التى نتوقع فيها يقطعتها لمواجهة الحياة الجديدة تخمد الحمى ، وتزداد هدوءا ، وتتعجب لماذا شططت مشاعرها تجاه مسألة دارجة تافهة مثل هذه المنازلة العابرة لضابط وسيم .

وفى هدوء الليل ، التقى كارنين برفيقة حياته ، وأعترف الكسى بأمانته الوحشية بعدم استحقاق مغامرة أوبلونسكى للمغفرة ، وبدت كلماته كوهج متألق فى الأفق ، ولكن أنا قبلتها وابتهجيت لصراحته . وفى منتصف الليل ، طلب كارنين من زوجته أن تأوى للفراش . وتبيننا الملمسات البسيطة ومنظر « الشبشب » والكتاب الذى تأبطه تحت ذراعه ودقة الساعة بوجود رقابة فى العلاقات الجنسية بين كارنين وزوجته . وعندما دخلت أنا مخدعها قيل لها « إن النار قد خمدت بداخلها ، واختبأت فى مكان مجهول » واكتسبت الصورة من اللحظة إياها قوة غير عادية ، ولكن حتى عندما ترتكن « الصورة » الى فكرة جنسية ، فإن عبقرية تولستوى تستطيع أن تضفى عليها طابع التعفف . وكما لاحظ ماكسيم جوركى فإن

اللغة الشبقية الشديدة التشخيص والفضيح عندما تخرج من فم تولستوى ، فانها تكتسب نقاء طبيعيا • وبلااستطاعة ادراك عدم اكتمال الناحية الشبقية فى زواج آنا ، ولكن لا وجود هنا لحبوط الكورسبه (المشد) التى كانت تهمس حول ارداف ايما بوفارى « كأنها ثعبان منزلى » • وهذه نقطة على جانب من الأهمية • اذ كان تولستوى فى معالجته المستتيرة للغراميات الحسية - على أقل تقدير فى أواخر سنوات حياته - أقرب الناس الى الروح الهوميرية •

ويختتم الكتاب الأول من الرواية بملحوظة مبهجة • فقد عاد فرونسكى أدراجه الى ثكناته ، وانغمس فى العريشة واللهو وطموحات شباب الضباط فى سان بطرسبورج ، عاصمة الامبراطورية • انها حياة يشجعها تولستوى شجبا تاما ، ولكنه أثبت براعته كفنان ، عندما بين كيف تلاثم هذه الحياة فرونسكى وأمثاله • وتنقلنا الأسطر الأخيرة وحدها الى الموضوع المأسوى • فقد خطط الكونت للرجوع الى ذلك المجتمع الذى يستطيع فيه الالتقاء بدمام كاريننا • وكما كان يفعل دائما فى بطرسبورج ، فانه غادر المنزل وصمم ألا يعود اليه الا فى وقت متأخر من الليل ، وستثبت هذه الملاحظة التى تبلى عرضية دقة نبوءتها ، لأن ما ينتظر أن يراه هو الظلمات •

وبالمقدور ذكر ما هو أكثر عن الجزء الأول من آنا كاريننا • ولكن حتى اذا اكتفى بالخص الصابر لكيفية طرح الأفكار الرئيسية وكيفية انماها ، فاننا سنقتنع بعلم احتمال صحة الأسطورة القائلة بانتماء روايات فلوير أو هنرى جيمس للأعمال الفنية ، أما روايات تولستوى فانها شرائع من الحياة تحولت الى آيات فنية اعتمادا على شيطان ما أو سحر بعيد عن الفن • ولقد أشار بلاكور الى أن الحرب والسلام تحمل فى ثناياها كل خاصية أو ميزة ادعاها هنرى جيمس عندما طالب « بالشكل العضوى واقتصاديات المواقف (٩) التى تستنزف أنفاسنا العميقة » ويصح هذا الكلام بمقدار أكبر عن آنا كاريننا التى لم يتعرض فيها اكتمال موهبة تولستوى الشعرية لتهديد من مطالبه الفلسفية •

وعندما نتابع فكرة التركيب العضوى فى الأقسام المبدئية لآنا كاريننا ، فاننا ننساق من آن لآخر الى المقارنة بعالم الموسيقى • فهناك بعض مؤثرات كونترابنطية وهارمونية عند انماء الحكمة (بضم الحاء) الرئيسية التى وردت فى مقدمة أولونسكى • وهناك اعتماد على الموتيفات التى ستعاود الظهور بعد ازدياد فى الشدة فى مراحل متأخرة من الرواية (كحدث محطة القطار ، والنقاش المازح عن الطلاق بين فرونسكى والبارونة شيلتون ووهج النار الحمراء فى عيون آنا) • وفوق كل ذلك

هناك الانطباع الخاص بتعددية الموضوعات الخاضعة بتأثير المخطط الأكبر للعمل الأدبي ، ومنهج تولستوى بوليفونى ، ولكن الهارمونيات الكبرى تنسب بمباشرة هائلة واتساع كبير . ومن غير المقدر مقارنة تقنيات الموسيقى بتقنيات اللغة بأى قدر من الدقة ، ولكن هل هناك وسيلة أخرى لبيان الشعور بأنبيات روايات تولستوى من مبدأ جوانى للنظام والحياة ، بينما أفكار الكتاب الأقل قلدا ترص وتطرز كل الى جانب الآخر ؟

ولكن لما كانت رواية مثل أنا كارينا تتميز بضخامة أبعادها ، ولما كانت تهيم هيمنة كبرى على مشاعرها لذا ، تجنب خصائصها المدروسة وتعقد التفاصيل الفردية الى الافلات من ملاحظتنا . وفى الملاحم الشعرية والدراما الشعرية يساعد الشكل الموزون على تجزئة انتباهنا وتركيزه على الفقرة موضح انتباهنا ، التى قد تكون بيتا من الشعر او صيغة مجازية متكررة ، وعندما نقرأ مقطوعة مطولة من النثر (وبخاصة فى الترجمات) فاننا نخضع للتأثير الشامل ، ومن هنا جاء الاعتقاد بأن الروائيين الروس يمكن ادراك مقاصدهم من عمومياتهم ، وأنا لن نجنى سوى القليل من القراءة المدققة التى نتبعها عند قراءتنا لكونراد أو بروسست على سبيل المثال .

وكما يبين من مسودات تولستوى ومراجعاته وتصحيحاته ، فانه بذل جهدا مشهودا فى التغلب على مشكلات السرد والمعرض بدقة فائقة ، ولكنه لم ينس قط أن وراء الفرتيوزية التقنية و وراء « الأداء الجميل » هناك شيئا ما يجب أن يؤدى . فلقد شجب مبدأ الفن للفن لأنه اعتبره استطيعا طائشة . ولما كانت لدى تولستوى نظرة للعالم تتمحور حولها الرواية ، وعالم انساني معقد ومركب وافترض شديدا الوضوح بأن الفن العظيم يلمس التجربة من الناحية الفلسفية ومن الناحية الدينية أيضا ، لذا ، يتعذر تحديد أى عنصر بالذات أو مشهد معين أو مجاز يساعدنا على التعرف على تقنية تولستوى .

وهناك مشاهد أقرب الى اللوحات عنه تولستوى كالمشهد الشهير للحصاد فى أنا كارينا وصيد الذئب فى الحرب والسلام وشعائر الكنيسة فى البعث . وهناك استعارات وتشبيهات وكتابات قد وضعت بعناية على نحو مماثل لما نجده عند فلوبر . فأمل مثلا التضاد بين النور والظلمة الذى ألهم تولستوى بعنوانى درامتين أساسيتين والذى يسود رواية كارينا . وفى الجملة الأخيرة من الكتاب السابع نقل خبر وفاة أنا بوساطة صورة نور يشتعل ويشع بصفة مؤقتة ثم ينطفئ الى الأبد ، وتصور الجملة الأخيرة من الفصل الحادى عشر والفصل الثامن « ليفن » وقد أعماه النور عندهما غرف الطريق الى الله ، والصدى مقصود . فهو

يزيل الغموض الكامن في ايجرافة باولين ، ويؤدى الى احداث توافق بين الموضوعين الأساسيين . وكما هو الحال دائما عند تولستوى ، فان التقنية وسيلة لنقل فلسفته . فجميع الابتكرات في آنا كاريننا تشير تجاه العبرة التى يتعلمها ليفن من أحد الفلاحين العواجز : « علينا ألا نعيش لأنفسنا ، وانما من أجل الله ... » .

وبغير أن يسعى ماتيو أرنولد للاهتمام الى تعريف دقيق ، فانه تحدث عن سمو الجدية التى تفرق بين عدد ضئيل من الأعمال ، وبين العدد الأكبر من المنجزات الأدبية . ولقد اكتشف هذه الميزة عند دانتي مثلا ولم يكتشفها عند الشاعر الانجليزى تشوسر . ولعل هذا المثل يتكرر ويواجهنا عندما نحاول مقارنة مدام بوفارى بآنا كاريننا . فمدام بوفارى رواية عظيمة حقا . فهى تقنعنا اعتمادا على مهارتها الفذة ، ومن خلال قدرتها على استقصاء كل صغيرة وكبيرة مرتبطة بموضوعها ، ولكن الفكرة نفسها وتقمصنا لها يبدوان لنا فى نهاية المطاف أمرين هينين . وعندما نقرأ آنا كاريننا فاننا ننتقل الى ما هو أسمى من الأستاذية التقنية الى الاحساس بالحياة ذاتها . فالعمل ينتمى (على نحو لم يتحقق لمدام بوفارى) الى عالم الملحة الهوميرية ومسرحيات شكسبير وروايات دوستويفسكى .

٤

لاحظ هوجو فون هوفمنستال أنه ما من مرة قرأ فيها رواية « القوزاق » لتولستوى الا وتذكر هوميروس ، وشاركه فى هذا الراى من قروا « القوزاق » ، وأيضا من قروا جميع كتب تولستوى . فتبعا لما قاله ماكسيم جوركى فان تولستوى ذاته قال فى معرض حديثه عن « الحرب والسلام » : « بغير ادعاء لى تواضع زائف ، فانها مماثلة للابادة » وأبدى نفس الملاحظة عن كتاب « الطفولة والصبا والشباب » . وفوق كل ذلك ، فقد لعب الجو الهوميرى دورا رائعا فى تصور تولستوى لشخصه ومكانته الخلاقة ، ويتجلى شقيق زوجته (*) فى كتاب بعنوان « من الدكريات » عن مادبة أقيمت فى ضيعة تولستوى فى سامارا ، وأقيم سياق للحواجز ، وخصصت له جوائز مثل ثور وحصان وبنديقة وساعة ورداء للنوم ، وما أشبه ، واختيرت للسباق أرض منبسطة فسيحة طولها ستة كيلومترات ، وخططت ونصبت فيها علامات لتحديد أبعادها . وفى اليوم الموعد ، تجمع نحو ألف شخص من قوزاق الأورال والفلاحين الروس والباشكير برفقة خيامهم وأوانى طهوهم ، بل وماشيئهم . وعلى مرتفع مخروطى الشكل يسمى فى اللهجة المحلية شيشسكا (وتعنى الكيس الدهنى) بسطت

الأبسطة واللباد ، وجلس الباشكير فوقها على شكل حلقة وجلسوا فوق أرجلهم (أى مرتبعين بلفتنا العامة) • واستمرت المأدبة لمدة يومين ، وتميزت بما سادها من مرح ، وان اتسمت فى ذات الوقت بالجلال والذوق (١) •

ويا له من مشهد خيالى أعاد للحياة فى روسيا القرن التاسع عشر أحداثا ذكرت عن سهول طروادة فى الجزء الثالث والعشرين من الإلياذة ، وكما جاء فى الترجمة الانجليزية ، لريتشمونه :
على أن أخيل •

- جمع الناس من كل حطب وصوب •
- وأجلسهم فى حلقة واسعة •
- ونخصص للمباريات جوائز شتى ضمت السفن والمسوقات •
- والسوابى والخيول والبغال والرؤوس القوية للماشية •
- وحسنوات يرتدين المشبه والحديد الرمادى •

ومثلما فعل أجاممنون ، نصب تولستوى عرشه على رابية ، ونشر الخيام ومواقفه النيران فى الاستبس • واشترك الباشكير وال Khirgizes - على غرار أخيل - فى سباق الكيلومترات الستة ، وتساموا جوائزهم من الملك الملحق • ولا وجود هنا لعينات مستقاة من علوم الآثار أو لاستحضار مصطنع للماضى الغابر • اذ كان العنصر الهوميرى كامنا فى وجدان تولستوى ، وتمتد جنوبه الى عبقريته • ولو قرأت نغمه لشكسبير ، سترى أن احساسه بالقرابة من شاعر الإلياذة أو من شعرائها - ان صبح ان لها أكثر من مؤلف - كان واضحا ومباشرا • وعندما كان تولستوى يتحدث عن هوميرس كان يشعر أنه ازاء نذله ، باعتبار السنوات التى تفرق بينهما لا تغير من الأمر شيئا •

فما الذى أخذ به تولستوى ونسبه الى الهوميرية فى مجموعة ذكرياته الباكرا ؟ اعتقد أنه تأثر بموقع الأحداث ونوع الحياة • ولنتأمل على سبيل المثال الفصل الذى يحمل عنوان « الصيد » فى الجزء الخاص بالطفولة :

« كان موسم الحصاد فى أوجه • ولم يكن للحقل الذهبى البراق سوى حد واحد • انه الغابة الممتدة لمسافات بعيدة ، بلونها الأقرب الى الزرقة ، والتى بدت لى أفتد كانتها قريبة من نهاية الدنيا ، ومكانا حافلا بالأسرار • أما ما وراءها فاما أن تكون نهاية الدنيا أو بلدان قفر خالية من السكان ، وكان الحقل ممثلا بحزم المحصول وبالفلاحين • ومازلت أذكر الفرس الصغير الأغبر الذى ركب « بابا » ، وأذكر تبختره فى خطوات لعب ، وهو

يحنى رأسه تجاه صدره ويشد اللجام ، وينش بذيله السميك الذباب والبعوض عندما تتجمع في أعداد كبيرة فوق جسمه . وأذكر الكلبين اللذين قاما بمطاردة الذئب وهما يزحقان برشاقة على الجذامة الطويلة خلف حافري الحصان ، وجرى ميلا في الأمام - في انتظار الفريسة . ورأسه مرفوع لأعلى ، نعم مازلت أذكر أصوات الفلاحين ووطء حوافر الخيل وقرقرة العربات وصغير البلابل المرح وهممة الحشرات وهي تحلق في الجو في زرافات أثناء انطلاقها في خطوط ثابتة ، وأيضا ديدان الخشب ، والقش وعرق الخيول والألوان والظلال التي كست الجذامة الصفراء (بقايا الجصاد) ، ولون الغابة ليال للزرقة ولون السحب الشبيه بلون الفل والياسمين . كل هذا رأيته وشعرت به .

لا وجود في هذا الوصف لأي شيء لا يحتمل أن يتناغم مع ما كان يجري في سهول أراجوس (عنه الاغريق) . ولا يبدو مثل هذا المشهد غريبا الا في نظرنا معشر المتأثرين بأوضاعنا الحديثة ، انه يمثل عالما بطيريكيا من الصيادين والقرويين . وتبدو الصلة بين السيد وكلاب الصيد والتربة شيئا فطريا وصادقا ، ويجمع الوصف ذاته احساسا بالحركة الى الأمام وانطباعا بالاستمتاع بالسكنة والاسترخاء . ولا يختلف هذا التأثير عن الانطباع الذي تتركه في مخيلتنا افريزات صروح كالباتريون وما فيه من توازن دينامي . ووراء الألق المألوف مثلما حدث فيما مضى في أعمدة هرقل ، تكمن البحار الحافلة بالأسرار والغابات التي لم تطأها قدم .

فصالم ذكريات تولستوى ، وبقدر لا يقل عن عالم هومبروس ، مشحون بالطاقات الحسية وممتلئ باللمسات والمرئيات والروائح في كل لحظة بمادة كثيفة خصبة .

« ففي الممر يوجد ساماور، ويقف الحوذى ميتكا منتفخ الأوداج الشبيهة بالجنبرى في اجرامها ، وهو ينفخ في الوعاء الذي بلغ بالفعل حده الغليان ، النساء رطب محاط بالضباب ، وكان البخار يتصاعد فيبعث رائحة منفرة من كومة السباح ، والشمس تنير بأشعتها البهيجة الجزء الشرقي من السماء والسقوف المصنوعة من القش والمبللة بالندى للسقيفة القسيحة المحيطة بالفناء . وتحت هذه الأشياء ترى الخيول مقيدة بحبل يربطها بالمخلف ، وصليلها المستمر يمكن أن يسمع . ويرى في هذا المشهد هجين متمدد خشن الزير ، وقد غلبه النعاس قبل الفجر فوق كومة من السباح ، ويهز ذيله قبل الشروع في القفز بسرعة وثيلة تجاه الجانب المقابل من النساء . وتلمح امرأة رقيقة تفتتح البوابات فتحدث حريرا ، وتدفع البقر الحالم الى الطريق فتسمع لمسات حوافر القطيع في خريها ، وهي تتغنى بصوت مسموع بالفعل . . . »

وكان هذا ما حدث بعينه عندما أشرق الفجر بنوره الزردي على
ايشاكا قبل ذلك بسبعة وعشرين قرناً . ولأجله أن يكون ذلك كذلك - كما
يرى تولستوى - لو أراد الانسان الارتباط برباط وثيق بالأرض ، فحتى
العاصفة وغضبها المحموم فانها تنتمى أيضا الى ايقاع الحياة !

وينتشر وهج البرق ، ويزداد شحوبا ، ويبدو هدير الرعد الآن أقل
اثارة للبهشة وسط رخات المطر المنتظمة وكما تقف شجيرات البندق
والكرز التي ما زالت غير كاملة النمو بلا حراك وكأنها غارقة في بحار
البهجة ، وتتساقط منها قطرات المطر بعد أن غسل غصونها ، ولم ينس
حتى أوراق الشجر الباقية من العام المنصرم . وتحلق البلابل في شتى
الأنحاء مترنمة بأعذب الألحان تعبيرا عن ابتهاجها ثم تندفع بخفة هابطة على
الأرض هكذا كانت رائحة الغابة الذكية بعد عاصفة الربيع ، وهكذا
كانت فتنة أشجار البتولا والبنفسج وأوراق الشجر الذابلة وعش الغراب
والأشجار الوحشية للكراز ، بحيث لم أستطع البقاء في البناء المصنوع من
الآجر

لقد سبق للشاعر الألماني شيللر أن كتب في مقاله (*) أن هناك
شعراء معينين يمكن تشبيههم بالطبيعة ذاتها ، بينما ثمة آخرون « يبحثون
عنها » . بهذا المعنى يكون تولستوى هو الطبيعة ، فلم تكن اللغة في
حالته مرآة تعكس العالم الطبيعي أو عدسة مكبرة ، ولكنها قامت بدور
النافذة التي يمر منها الضياء كلها ، وان كانت تنجم وتحقق لها
الدوام .

من المتعذر تركيز جميع أوجه القرابة بين منظور هومبروس ومنظور
تولستوى في صيغة واحدة أو برهان واحد . فهناك أشياء كثيرة تصلح
للاستعانة بها كالتخلفية العريقة والباستورالية ، وشاعرية الحرب والفلاحة
وانطاء الأولوية للحواس ، والايماءات الفزيائية وأوجه الاستنارة ودورة
الفصول كخلفية تحقق الوفاق وإدراك قدسية الحيوية والاستمرار في
الحياة وتأييد القول بوجود سلسلة من الكائنات تمتد من المادة الغفل الى
الكواكب . وينتشر البشر في هذا الامتداد كل حسب نصيبه المقدّر له .
وأعمق من كل هذا جانب أساسى من الصحة النفسية والبدنية ، والتصميم
على اتباع ما سماه كولريدج « بالطريق الأسمى للحياة » (**) عوضا عن
تلك الحائيات المظلمة التي أحس دوستوفسكى أنها الميدان المناسب له .

وفى ملحم هومبروس وروايات تولستوى ، تتخذ الصلة بين المؤلف
والشخص صفة المفارقة . وقدم جاك ماريان مثيلا لها بالرجوع الى فلسفة

توما الاكوينى (*) • وتحلت عن الله « المتسامى الخلاق الأبدى والمخلوقات
الجرة التي تنعم فى أعمالها بالحرية والمحاطة احاطة تامة بنأيته » • فالخالق
يجمع فى ذات الوقت بين العلم بكل شئ والحضور فى كل موضع ، وإن
كان هذا لا يحول دون انفصاله عن الخليقة ودون ابتعاده عن السلبية ،
وتمتعه بروح موضوعية صارمة • فالإله زويس يتأسس الحركة من فوق
جبله الذى يقبع بثبات فوقه ، ويحمل موازين المصير دون تسخّل ، أو
بالأحرى دون تسخّل الا عندما يريد استعادة التوازن لحماية تقلبات الحياة
من المسالك التي تتخذ شكل المعجزات ، أو المنجزات المسرفة للبطولة •
وتتسم عزلة الله بنفس الصرامة والتعاطف الذى يتسم به وضوح الرؤية
عند هوميروس وتولستوى •

انهما يعتمدان فى رؤيتهما على تلك العيون الجوفاء المتقدمة والتي
لا تنحرف قيد أنملة عن غرضها عندما تنظر إلينا من خلال فتحات خوذات
التماثيل اليونانية العريقة • ورؤيتها تدل على اليقظة الى حد مريع •
ولقد عجب شيللر من جمود هوميروس وقدرته على التعبير عن أقصى
درجات الأسى والدعس بروح تتسم برباطة الجأش والبعد عن الهوى •
واعتقد أن هذه الخصية - وهذه « السداجة » - تنتمى الى عصر أبكر ،
ويتعذر استعادتها فى المسلك التحليلي المعقد فى الأدب الحديث ، واكتسب
هوميروس منها أكثر مؤثراته حمة ، ولنرجع على سبيل المثال الى ذبح آشيل
ليكون فى الكتاب الحادى والعشرين من الإلياذة :

« وهكذا يا صديقى فانك ستموت أيضا فلماذا كل هذا الصخب
من أجل ذلك ؟ • لقله مات باتروكلوس أيضا الذى كان أفضل منك كثيرا •
ألا ترى لآى نوع من الرجال أنتمى أنا ، ومقدار ضخامتى وعظمتى ، وكان
أبى الذى أنجبني أباً عظيماً ، كما كانت أمى التى ولدتنى شخصية
خالدة ؟ » •

وحتى إذا لقيت حتفى ومصيرى القوى •

فسينبج العجر ، وتأتى الظهيرة وما بعدها •

آنثى سيظهر شخص يقتلنى ويقتال حياتى •

اما برمح أو سهم من القوس •

هكذا قال •• وشعر الآخر بارتعاد فرائصه وبجريان دمائه يكاد
يتوقف •

وأطلق الرمح ، وعاود الجلوس وفتح يديه • غير أن آشيل •

سحب سيفه الحاد وصرعه •

• و صوب ضربته نحو ترقوته •

• وغمس سيفه ذا الحدين فى مغنمه •

• واستلقى على ظهره ، وسال الدم الأسود وامتنصته تربة الأرض •

ويبدو الهدوء الذى يسود السرد لانسانيا • غير أنه فى أعقاب هذا الهدوء يتراءى لنا الرعب شيئا عاديا ، ويثيرنا اثاره غير محتملة • وفضلا عن ذلك ، فإن هوميروس لا يضحى قط باتصاف رؤيته بالثبات خضوعا للحاجة الى الشجن ، فمثلا عندما تقابل بريام وأخيل رأيناهما ينفسان عن حزنهما الشديد ولكنهما تذكرنا اللحم والنبیذ فكما قال آشيل عن نيوبي :

« انها تتذكر الطعام بعد أن يمزقها البكاء والعويل » •

وأكرر القول بأن الاخلاص المجرد من الحواشى للحقائق ، ورفض الشاعر لآية اثاره سطحية ، هو الذى مكنه من تعريفنا ما تشعر به روحه من مرارة •

وفى هذه الناحية لم يقترب أحد من أجسلام التراث الغربى من هوميروس مثلما فعل تولستوى • وكما لاحظ رومان رولان فى يومياته عن ١٨٨٧ :

« فى فن تولستوى لا يدرك أى مشهد من المشاهد من منظورين ، ولكنه يدرك من منظور واحد • فالأشياء تتخذ مظهرا واحدا لا غير » وتحدث تولستوى فى كتاب « الطفولة والصبا والشباب » عن وفاة أمه : « شعرت آنئذ بشدة الضيق ، ولكنى رغم ارادتى كنت قادرا على ملاحظة كل صغيرة وكبيرة » فلم ينب عن خاطرى حتى شكل المجرضة فلاحظت « أنها كانت جميلة وصغيرة فى السن وأنيقة لدرجة غير مألوفة • وعندما ماتت أمه شعر الصبى بشئ أشبه بالفرح لادراكه مدى تعاسته ! ونام فى تلك الليلة نوما هادئا عميقا مثلما يحدث دائما فى حالات الكرب الشديد • وفى اليوم التالى بدأ يشعر براحة تعفن الجسد :

« لقد فهمت آنئذ فقط سر الرائحة النفاذة القوية التى امتزجت برائحة البخور وملأت الغرفة كلها ، وتكشفت لى الحقيقة المرة للمرة الأولى ، وطفى على روحي الشجور بالهلع والوجل • تصور لقد اتضح لى أن الوجه الذى كان قبل أيام قليلة مقعما بالجمال والركة ، وجه الأم الذى أحبيته أكثر من أى شئ آخر على الأرض قد أصبح بمقدوره اثاره الرعب فى نفسى » •

بيد أنه وسط الوضوح الذى لا يجفل فى اتجاه هوميروس وتولستوى ، ثمة شئ أكبر من مجرد التسليم بالآمر الواقع • فهناك

الابتهاج • انه الابتهاج الذى يتبع من « العيون البراقة العريقة للحكمة » ،
لأنهم أحبوا الروح الانسانية عند الانسان وقدروها تقديرا مناسبا ، فكانوا
يطربون لحياة الجسد ، ويدركون هذه الحالة ادراكا هادئا ، ولكنهم عندما
يتحدثون عنها يحى الحديث مفعما بالدف • وعلاوة على ذلك ، فانهم
انساقوا بغرائزهم الى سد الثغرة ، بين الروح والايام فربطوا بين اليد
والسيف ، وبين السفينة المقعرة القاع وملوحة مياه البحر وبين اطار العجلة
وغناء الحداد • نعم لقد رأى هوميروس وتولستوى الأفعال مكتملة • فالهواء
يتذبذب حول شخصيهما ، وتكهرب قوة كيانهما الطبيعة الجامدة المدومة
الاحساس ، ومن ثم رأينا خيول آشيل تبكى لنهايته المفجعة ، ورأينا شجر
الصنوبر يزهر لاقناع بولكونسكى بأن قلبه سيعاود الخفقان • ان هذا
التناغم بين الانسان والعالم المحيط به يمتد حتى الى الاقداح التى ينظر
فيها نسطور بحثا عن الحكمة من غروب الشمس ، والتى يسألها عن سر
ما حل بأوراق شجرة البتولا ولعائنها وكأنها فى حالة عريضة مباغتة ، بعد
أن اجتاحت العاصفة ضيعة ليفن • فلم تحل عند هوميروس أو تولستوى
العوائق بين العقل والأشياء والمتناقضات التى أدركها أهل الميتافيزيقا فى
فكرة الحقيقة والادراك ، فلقد فاضت الحياة عليهما كأنها البحر مما أثلج
صدريهما •

وعندما وصفت سيمون فيل الالباذة بأنها « قصيدة القوة » وتصورتها
كأنها تعليق على مأساة عدم جدوى الحرب ، فانها أصابت من جانب
فحسب • فالالباذة بعيدة كل البعد عن الروح العلمية المثيرة للباس فى
رواية نساء طروادة ليوربيدس • ففى القصيدة الهوميرية ، كانت الحرب
ميدانا للبسالة والاقدام واكتساب المجد فى نهاية المطاف • وحتى وسط
المجازر ، فان الحياة ترفع رأسها عالية • فحول روايى باتروكلس ، كان
شيوخ العشائر يتصارعون ويتسابقون ويقذفون رماحهم اعتزازا بقوتهم
وحيويتهم • وكان أخينسل يعرف أنه معرض للتهلكة ، ولكن بريزايس
« صاحبة الخدين الورديين الوضاءين » كانت تزوره كل أمسية ، فالحرب
أمر مقبول ، وتؤكد كينونة الحياة ، وهى فى ذاتها شيء جميل ، كما
تستحق أعمال البشر وأحداثهم التسجيل ، ولا وجود لكائرة تعنى نهاية
الحياة ، حتى لو كانت حرق طروادة ، أو موسكو فيما بعد • فوراء الأبراج
المحترقة ، ووراء المعارك ، تندفق بحار النبىء بلونه الأرجوانى • وبعد أن
هنسى أمر أوسترليتز « سيعود الحصاد مرة أخرى - كما قال الشاعر
الانجليزى الكسندر بوب - لكى يلون سفوح التلال باللون البنى » •

ان هذه النظرة الكونية بأكملها قد وردت في تذكرة بوزالا لدوقة مالفى عندما صبت لعنتها على الطبيعة بعد أن شعرت بأوجاع التمرد : « تنهى يا سيدتى • فالنجوم مستمرة في ضيائها وبريقها » وبإلها من كلمات دالة على التحرر الكامل من الروح المتشائمة ، مما يقال بفظاظة عن أن العالم الفزيائي ينظر الى مايتلى به نظرة سالبة • فنحن اذا نظرنا الى ما وراء الصدمات القاسية ، سنرى أنها تحمل تأكيداً بتخطي الحياة وضيء النجوم لأعراض القوضى •

على أن هوميروس صاحب الالياذة وتولستوى يتقاربان في مجال آخر • فتصورهما للواقع مصطبغ بصبغة انسانية • فالانسان هو مقياس كل تحرر ، ومحوره ، وبالإضافة الى ذلك فان الجو الذي تعرض لنا فيه شخوص الالياذة والرواية عند تولستوى أحدهما له طابع انساني ، بل ودنيوي • فما يهم هو هذا العالم (هنا والآن) • وربما تراهي لنا وجود مفارقة في هذا الرأي • فعلى سهول طروادة ، تتشابه أحوال الفانين والآلهة بلا انقطاع • غير أن هبوط الآلهة للأرض واختلاطهم بالناس وتورطهم بصفاقة في كل الأهواء المعروفة عن البشر يكسب العمل لمسات ساخرة • واستحضر الفرد دي موسيه هذا الاتجاه الدال على المفارقة عند كلامه عن اليونان القديمة في الأبيات الاستهلالية من رولا :

حيث اكتسب كل شيء القداسة حتى الأحزان الانسانية

وحيث يتعلق العالم بما قتله اليوم

وحيث وجد أربعة آلاف اله ليس بينهم أي زنديق (*) •

واذا توخينا البقرة قلنا انه عندما يوجد أربعة آلاف من الآلهة تتقاتل في عراكات البشر وتدابغ الفواني من النساء وتتصرف على نحو قد يبدو فاضحاً حتى في نظر القيم الأخلاقية الليبرالية ، لن تكون هناك حاجة للالحد • فالالحد لا يظهر الا كظاهرة مضادة لتصور الاله الحي المعقول • وليس الالحد استجابة لأساطير تثير السخرية في بعض جوانبها ، وفي الالياذة تتصف الآلهة بانسانيتها الصحيحة • فالآلهة صورة مكبرة من الفانين ، وكثيرا ما يأتي تظييمهم من قبيل السخرية • فعندما يجرحون يصرخون بصوت مرتفع يعلو على أصوات البشر • وعندها يعيشون تتصف شهواتهم بشدة استيلائها على ألبابهم • وعندها يهربون من رماح الأدميين تكون سرعتهم سرعة العربات التي تجرى فوق الأرض • ولكن من الناحية الأخلاقية والعسكرية ، تتشابه الآلهة هي والوحوش العملاقة أو

Où le monde adorait — Où tout était divin, jusqu'aux
dooleurs, humaines où quatre mille dieux n'avaient ce qu'il tue
aujourd'hui pas un athee ...

الأطفال الأشقياء الذين يتمتعون بمزيد من القوة ، وساعدت أفعال الآلهة ذكورا واناثا في حرب طروادة على رفع مكانة الانسان . فعندما تتساوى المميزات ، فان الأبطال الفانين يحصلون على ما هو أكبر من نصيبهم ، وعندما تكون كفة الميزان أرجح في الجانب الآخر ، فان أى هكتور أو أخيل سيثبت ما للحياة الفانية من حسنات . وعندما حظ هوميروس « الأول » من مكانة الآلهة وجعلها تخضع لقيم البشر ، فانه لم يحقق فقط تأثيرا كوميديا - وان كان هذا الأثر ، كما لا يخفى - ينعش القصيدة الشعرية بما يزدوها به من حلوة الحكاية الخرافية . انه شدد على الاشادة بامتياز الانسان فى ناحيتى البطولة وسمو المكانة . وكان هذا المعنى - فوق كل شئ - هو ما سعى اليه .

واضطلع البائثون فى الأوديسا بدور أحمق وأكثر مدعاة للنجيل . أما الانيادة فهي ملحمة مشبعة بمشاعر القيم الدينية والممارسة الدينية . على أن الاليادة رغم قبولها لميثولوجية الخوارق الا أنها سخرت منها وطبعتها بالطابع الانساني . اذ يكمن المحور الحق للاعتقاد ليس فى أوليمبوس ، وانما فى ادراك « المويرا » ، أى المصير الذى لا يستسلم ، والذى يحافظ ، من خلال ما يبدو للبصيرة مسلكا فتاكا أعمى ، على مبدأ العدالة والتوازن . ويرجع الطابع الدينى لأجاممنون وهكتور الى قبولهما للمقدّر واعتقادهما أن بعض النوازع التى تدعو الى الكرم مقدسة ، تقديرا واحتراما للساعات المقدسة والأماكن الحرام ، والى ادراك ربما بدا غامضا ، ولكنه قوى لوجود قوى شيطانية فى حركة الكواكب وعناد الرياح ، ولكن وراء كل ذلك ، فان الواقع كامن داخل عالم الانسان وحواسه . ولن أجد كلمة للتعبير عما اتسمت به الاليادة من عدم تجاوز لعالمنا الحالى ، واستفراقها فى مادياته ، ولا وجود لقصيدة شابها الاليادة فى معارضتها القوية للقول « بأننا مصنعون من نفس المادة التى صنعت منها الأحلام » .

ويلبس هذا الرأى أيضا - على نحو مثير للاهتمام - فن تولستوى . ففنه أيضا يمثل الواقعية الكامنة ، أى عالما تمتد جذوره الى صحة حواسنا . اذ يغيب الله عن فنه على نحو لافت يثير الدهشة . وسأحاول فى الفصل الرابع أن أبين أن هذا الغياب لا يمكن فقط التوفيق بينه وبين الغاية الدينية من روايات تولستوى ، وانما سأبين أيضا أنه مسلمة مستترة تتميز بها مسيحية تولستوى . وكل ما نحتاج اليه للقول هنا أن وراء التقنيات الأدبية للاليادة وتولستوى يكمن الاعتقاد الذى يقبل المقارنة بين الاثنين عن مركزية الشخصية الانسانية والجمال الباقي للعالم الطبيعى . وربما كان التماثل فى حالة الحرب والسلام أكثر حسما . فبينما استحضرت الاليادة قوانين المويرا ، شرح لنا تولستوى فلسفته فى التاريخ . فى

كلا العاملين ، دلت فوضى التمرد فى المعركة على عشوائية حياة البشر .
 وإذا اعتبرنا « الحرب والسلام » - بالمعنى الصادق - ملحمة بطولية ،
 فإنما يرجع ذلك - وكما حدث فى الالياذة - الى أن الحرب قد صورت
 فى صورتها البراقة المبهجة وأيضاً فيما تثيره من أشجان . فليس هناك
 أى معيار لقياس مقدار اتصاف تولستوى بمناصرتة للسلام قادر على
 نفى النشوة التى شعر بها روستوف الشاب عندما هاجم الجنود الفرنسيين
 الشاردين على غير هدى . وأخيراً هناك حقيقة ارتكاز الكلام فى رواية
 الحرب والسلام على امتين ، أو بالأحرى على عالمين متبكين فى قتال حتى
 الموت . ان هذه الحقيقة وحدها قد دفعت كثيراً من القراء - بل ودفعت
 تولستوى بالذات - الى مقارنة « الحرب والسلام » بالالياذة .

ولكن علينا أن نغتنم الى معارضة فلسفة الرواية للبطولة رغم الموضوع
 الحربى المنزع أو تصوير مصائر الأمم . فهناك مواقف فى الكتاب يشدد
 فيها تولستوى على وصف الحرب بالمجزرة ، ويصفها بأنها ثمرة الولوج
 بالمجد التافه والغباء عند بعض أولياء الأمر . وهناك أيضاً مواقف اكتفى
 فيها تولستوى بالاهتمام بالبحث عن الحقيقة الحققة المتعارضة هى والحقائق
 المزعومة التى يكتبها المؤرخون الرسميون وكتاب الأساطير . وليس بالإمكان
 مقارنة هذه الدعوة الكامنة للسلام ، أو هذا الاهتمام بأدلة التاريخ ، باتجاه
 هوميروس .

ان كتاب « الحرب والسلام » شديد الاقتراب حقاً من الالياذة ، عندما
 تكون فلسفتها فى أدنى حالات الالتزام بغايتها ، وعندما يضعف اهتمام
 الناعل بالتحول الى قنفذ - على حد قول ايزيا برلين . ومن الناحية
 الفعلية ، فلقد كان تولستوى أقرب الى هوميروس فى الأعمال الأصغر
 ضخامة والأقل تعديداً ، كما هو الحال فى القوزاق وحكايات من القوقاز
 ومشاهد من حرب القرم والرصانة الرهيبة لكتاب موت ايفان اليتش .

ولكن من الصعب التشديد بقوة على القول بأن وجه القرابة بين
 شاعر الالياذة والروائي الروسى كان فى ناحية المزاج والرؤية . فلا وجه
 للشك هنا فى محاكاة تولستوى لهوميروس . فالأرجح هو أنه عندما عاود
 تولستوى الاطلاع على الملاحم الهوميرية فى الكتب اليونانية الأصلية فى
 بواكير أربعيناته ، فإنه لابد أن يكون قد شعر بعدم الاستغراب البتة .

حتى الآن شغلنا بالعموميات ، وحاولنا التعبير بالخطوط العريضة عما يقصد بوصف أعمال تولستوى « باللمحية » ، أو بمعنى أدق بالهوميرية ولكن إذا أريد إضفاء القيمة على هذه العموميات ، فلا بد من أن تكون مستندة الى تفاصيل أدق . ان المؤثرات والخصائص الأساسية التي أضفت على كتابات تولستوى طابعها المميز انما ترجع الى تقنيته الأشبه بفن الموزاييك . وما أسعى لتحقيقه الآن هو العودة الى بعضها .

فمن المميزات التي تميز بها أسلوب هوميروس ، والمعروفة جيدا ، النعوت - بالجملة - وتكرار التشبيهات والمجازات . ويحتمل رد علتها الى محاولة تقوية الذاكرة . اذ يساعد الشعر الذي يتناقل بالسماع والجميل المتكررة على انعاش ذاكرة المنشد ومساعدته . وتضطلع هذه الظاهرة بمهمة تشابه الأصداء الداخلية التي تذكرنا بالأحداث الباكزة في « الصابا » . غير أن أمثال هذه التعبيرات مثل « الفجر ذى الأصابع الوردية » ، « وبحر النبيذ الداكن » والتشبيهات المألوفة كمقارنة الغضب بتفجير أسد متوحش ومهاجمته لقطيع من الماشية تستهوى شيئا أكبر من الذاكرة . فهي تمثل نسيجا من الحياة العادية التي تنسج فوقها وتخلق أستارا من الواقع الثابت الذي يكسب شخص العمل الشعري اكتماله وأبعاده معا . فعندما يستحضر لنا هوميروس صوت الروح الباستورالية أو الحياة اليومية الرتيبة للقرويين وصيد السمك ، فانه يقصد بذلك القول بأن حرب طروادة لم تطف على حياة جميع البشر . وفي مواضع أخرى ، رأينا الدرفيل يقفز والرعاة ينعمسون في سكون جو الجبال . ويعنى وضع هذه العبارات التي لا تتغير وسط أحداث المعصمة والثورات السريعة أن الفجر آت لا ريب فيه وسيتبع الليل ، وستلور العجلة ، وعندئذ ستتحوّل موقعة طروادة الى مجرد ذكرى تثور حولها المشاحنات ، وستهاجم أسود الجبال قطمان الماشية ، عندما يضاب أحفاد نسطور بالخرف .

وكان هوميروس يصوغ كلماته في تشبيهات ومجازات قاصدا أحداث تأثير معين فكانت العين توجه لكى ترى صورة أحد الأفعال الحيوية والصاخبة ، وعندما تتسع زاوية الرؤية فانها تتركز على مشهد من المشاهد المألوفة التي تسودها السكينة . وتزداد قتامة صورة المحاربين المنتشرين حول هكطور ثم تبرز أمام أعيننا صورة الأعشاب وهى تنحنى عندما تواجها الريح . وعندما نرى هذه الصور متجاورة تزداد ملامح المقارنة وضوحا ، وتحتل على الفور مكانا في وعينا . وهناك مصورون فلمنكيون أخذوا نفس

هذا التأثير على نحو رائع . ولعلكم تذكرون صورة ايكاروس لبروجيل وهو ينفوس في البحر الهادئ ، بينما يرى الفلاح وهو يحرق الأرض في مقدمة الصورة ، ولعلكم تذكرون أيضا مشهد المذابح أو مشاهد صلب المسيح المحاطة بخلفية تمثل مدنا مسورة تنعم بالرخاء وراحة البال . وفي أغلب الظن فإن هذا الموضوع المزدوج كان الوسيلة الأساسية للتعبير عن معنيين متقابلين كالسجين والسكنية ، عند هوميروس . إذ ترمز هذه الوسيلة الى المأساة الفادحة التي يتعرض لها الأبطال الذين قدر لهم تذكر العالم الآخر المثل لراحة البال التي يشعر بها الصيادون في الخريف والفلاحون عند جني المحصول والحياة الأسرية التي حرموا منها . على أن وضوح تذكرهم والتدخل المستمر لمستوى أكثر استقرارا في التجربة للتلطيف من أثر ضراوة الحركة وصخبها قد حقق للأشعار اتساقها القوي .

هناك أمثلة في الفن ، ناسرنا بمظهرها المثل لذروة الخيال استندت على « الدراية المزدوجة » كفكرة لصياغة الشكل ، ولعلكم تذكر كيف ضمن موتسارت إحدى أغنيات أوبراه زواج فيجارو في الفصل الأخير من أوبرا دون جوفاني (*) . وهناك نماذج أخرى عند هوميروس وردت في الكتاب الثامن من الأوديسا عندما ترنم ديمودوكسوس بجزء من « صابجا » طروادة دفعت أوديسوس الى البقاء . وفي هذه الإشارة التي ظهرت في موضعها المناسب انعكس مستويان من المجاز ، فوضع أحد طرفي التشبيه محل الآخر . فبنت طروادة كأنها ذكرى بعيدة ، بينما ظهر أوديسوس وكأنه عاد مرة أخرى للحياة .

وتشابه تولستوى هو وهوميروس في الاستعانة بالصفات أو النعوت الدارجة والعبارات المتكررة لكي يحقق غايتين : الأولى - شحذ الذاكرة بعد شعورها بالاجهاد لاتساع رقعة أحداث حكايته والثانية هي تقديم التجربة الفنية في مستويين . وأدت ضخامة أعمال كبيرة مثل « الحرب والسلام » و « آنا كاريننا » ، وهما من الأعمال البالغة التعقيد ، بالإضافة الى نشرهما في حلقات مسلسل تقصّل بين كل الحلقة والحلقة التالية فسحة طويلة من الوقت الى ظهور مشكلات يمكن مقارنتها بالمشكلات التي تواجه الشعر الشفوي غير المدون الذي ينتقل بالسماع ، وسعى تولستوى في « الحرب والسلام » ، وفي الأقسام الاستهلاكية من الكتاب لتيسير تذكر القارئ . للشخص البديعة في الرواية . فظهرت الأميرة ماري المرة تلو الأخرى وهي تسير « بخطاها الوئيدة المتناقلة » وقدم بير بنظاراته الملفتة للانظار . وحتى قبل أن تظهر لنا ناتاشا في صورة مكبرة تعيها ذاكرتنا ، فإن تولستوى

قد شدد على التعريف بخفة خطواتها وحيوية حركتها . وكما قال شاعر حديث في مجال آخر بعيد الاختلاف في وصف إحدى الفتيات :

« كم تميز جسمها الرهيف بسرعة حركته !

وكم بدت خطواتها خفيفة الوطء على الثرى ! » (*) ،

وعندما قدم تولستوى حديث دنيسوف شأنها لم يكن يسعى لمجرد الاضحاك ، ولكنه قصد إبراز شخصيته وسط زمرة من الشخصيات العسكرية ، وعلاوة على ذلك ، فقد واصل في المراحل المتأخرة من الرواية ممارسة هذه الطريقة . فلقد أشار اشارات متواصلة الى وضع يدى نابليون . وكما لاحظ ميرشوكفسكى فان عدد المرات التى أشير فيها الى نحافة رقبة فيريشخاجين خلال ظهوره القصير فى الرواية قد بلغت خمس مرات !

وكانت تثير الغبطة فى كل مرة تظهر فيها . ومن أهم ملامح عبقرية تولستوى قدرته على التدرج فى اضافة لمسات الى تصاويره دون أن يمحو جرات قلبه الأولى . فعلى الرغم من أننا أصبحنا نعرف ناتاشا معرفة وثيقة تفوق معرفتنا بالنساء اللاتي تقابلنا معهن فى حياتنا ، الا أن صورتها انبثائية ، أى منظر اندفاعها الرشيق ولطفها ، تظل ملتصقة فى أعيننا . والواقع أننا قد نلاقى صعوبة فى تصديق تولستوى عندما يقول لنا فى التذييل الأول للحرب والسلام بأن ناتاشا قد تغلّت عن كل سحرها « وازدادت قوة وامتلاً جسمها بالشحم » . وهل صدقنا قبل ذلك هوميروس عندما قال لنا ان أوديسوس قد ازداد تبلدا وخمولا .

والأهم من ذلك استعانة تولستوى بالصور والمجازات سمياً ورباً الربط والمباينة بين مستويين من التجربة عنى بهما أعظم عناية : المستوى الرفي والمستوى المدنى . ونحن نلمس هنا ما يصح وصفه بمحور فنه ، لأن الفارق بين الحياة فى الريف والحياة فى المدينة يوضح لتولستوى أول فارق بين الخير والشر ، ويكشف له الاعتماد عن الطبيعة والقيم الانسانية للحياة المدنية من ناحية والعصر الذهبى للحياة الباستورالية من الناحية الأخرى . ان هذا الازدواج الاساسى الذى قدمه لنا تولستوى فى موضوعات ذات أكثر من أجوبة (**) قد تعلق به الى حد اتباعه له كبداً عند انشاء نسقه الأخلاقى . فاذا صح القول بأن تولستوى مدين بالفضل فى فكره لسقراط وكوفوشىوس وبودا ، فان علينا أن نمتدح بتأثره أيضاً بالنزعة الباستورالية لجان جاك روسو .

There was such speed in her little body — And such (*)
lightness in her footfall ...

Plot.

(x.x)

وكما حدث عند هوميروس فإننا نصادف عند تولستوى وضع المشهد الممثل للحدث مصحوبا بذكرياته عن الانطباعات الريفية ، ثم يوضع المستوى غير المتغير من التجربة والحافل بالمعنى فى النهاية ، أى تتخذ فقرات النقد والابضاح موضعها فى أعقاب الأحداث المرتبطة بزمن حدوثها فى الرواية . وثمة مثل جميل لهذه التقنية ورد فى كتاب الطفولة والصبا والشباب . فلقد أخفق الصبى الصغير على نحو قابض للصدر فى محاولته رقص المازوركا وتراجع بعد شعوره بالاذذل :

« ... آه يا له من شئ فظيع ! فكم كانت ماما - لو كانت هنا - مستشعر بالخجل من ابنها نيقولاس ... » وحملتنى مخيلتى بعيدا بعد هذه الذكرى الغالية ، وتذكرت الأرض الخضراء أمام المنزل وشجر الليمون الباسق فى الحديقة والبحيرة الصافية والمصافير المحلقة فوقها ، والسماء بلونها اللازوردى وسحبها الشفافة التى لا تتحرك ، وأكوام القش الحديثة الحصاد ، والكثير من الذكريات الأخرى الوادعة البراقة ، وهى تطفو من خلال مخيلتى الشاردة » .

وهكذا استعيد الراوى الى الاحساس بالهارمونية والتناغم عن طريق ما سماه هنرى جيمس « بالإنقعاق الأعظم للحياة (*) » .

وهناك مثل آخر اختفى منه الانفصال بين التقنية والميتافزيقا . وحدث فى المشهد الهائل الذى أعقب الحفل الراقص « البال » - ويستعمل تولستوى الكلمة الفرنسية الأصل محملة بالروافد الغامضة - فهى تجمع - فى نظره - بين مناسبة لاطهار الرشاقة والأناقة وبين رمز للتكلف فى أعلى درجاته . وفى هذه الحكاية القصيرة نرى الراوى غارقا فى العشق عاجزا عن التوجه للنوم بعد أن أمضى ليله بأكمله راقصا . وسعيا وراء التنفيس عن توتره المبهج ، فإنه يتمشى فى شوارع القرية فى الفجر : « انه الجو المؤلف الأشبه بالكرنفال - المليء بالضباب . والطريق ممتلىء بالماء المتخلف عن الجليد بعد ذوبانه ، والماء ينساب من الافريز » . ويلتقى - مصادفة - بمشهد مريع - جندى يجلد أمام طابور من الجنود لمحاولته الفرار من الجندية ، ويترأس والد الفتاة الذى وقع الراوى فى حب ابنته هذه العملية الخاصة بالجلد بوحشية وحذقة . وفى الحفل الراقص ، وقبل ذلك بصاعة واحدة كان نموذجا للرقة والحنان ، فأيهما إذن يمثل شخصيته الحقيقية ؟ وازداد المنظر بشاعة لأن الجلد يتم فى

(★)

The Portrait of a Lady. جاءت فى رواية "The deeper rhythms of Life"

العراء ووسط الحياة الروتينية الوادعة لقرية تنهيا للاستيقاظ من نومها .

وثمة مثلان لامعان لما يحدث للوعي من انقسام جاء في الكتاب الرابع من الحرب والسلام . ففي الفصل الثالث ، يصف تولستوى احتفالا مصحوبا بالعشاء اقيم على شرف أحد الضيوف (*) في النادي الانجليزي بموسكو في ٣ مارس ١٨٠٦ ، وكان الكونت اليا روستوف هو المستول عن الترتيبات السخية ، وقد استبعد الكونت جانبا الارتباطات المالية التي بدأ يلحظها في ادارة بيته . ويصور تولستوى في لمسات أخاذة الخدم وهم مسرعون وأعضاء النادي والأبطال الصغار بعد عودتهم من أول حرب خاضوا غمارها . وينهر تولستوى بالمناسبات الفنية في المشهد اطمئنانا الى براعته في وصف المجتمع الراقى . غير أن الرفض أو الشجب الكامن في داخله واضح للعيان . إذ كان تولستوى شديد المقت لمظاهر الترف والتبذير والتفاوت بين الخدم والأمياد ودائم الاستنكار لها . ويسرع أحد الخدم ، وعلى سيمائه علامات الهلع معلنا وصول ضيف الشرف .

ورنت الأجراس ، واندفع المشرفون على النسادى قدما - على نحو شبيه بحيات الشوفان عندما تهتز داخل الجاروف . ويتجمع الضيوف بعد أن كانوا قد تفرقوا في مختلف الغرف ، ويزدحمون في القاعة الرئيسية عند بوابة المرقص .

ويتخذ التشبيه ثلاثة أشكال (١) : فهو يقدم صورة دقيقة مساوية لحركة الضيوف (٢) وتهز الصورة الخيال وتدفعه للتبقيظ لأنها مستمدة من نطاق تجربة بعيدة الاختلاف عن التجربة التي أمام أعيننا . (٣) وتثير تعليقاً حاداً أو حرفياً وإن كان تعريفاً راقياً على قيم الجاذبة برمتها ، وعندما مثل تولستوى الأعضاء المتناقضين للنادى الانجليزي بجبات الشوفان وهى تهتز ، بطريقة بعيدة عن الأوصاف الرسمية ، فانه حط من شأنهم وصوّزهم كمجرد آلات تقترب في حركتها من الصور الهزلية ، واستطاع التشبيه اصابة الهدف من ضربة واحدة حققت غايتها ، وكشفت ما في هذا المشهد من طيش . وفضلا عن ذلك ، فانه فى ازتداده المقصود الى الحياة الباستورالية تمكن من المباشرة بين عالم النادي الانجليزي المثل للعالم الاجتماعى الزائف وعالم التربة الخصيبة ودورات الحصاد .

وفي الفصل السادس من الكتاب عينه نرى بير على وشك تقمص شخصية جديدة . فلقد بارز دولوجوف ، ولم تعد لديه أوهام تعلق

بزوجته الكونتيسة هيلين • ويتأمل ما حل به من حطة من أثر زيجته ،
ويعكف على البحث عن تجربة روحية تسمو بروحه ، وتدخل هيلين رابطة
الجاش لتسخر من غيرة بير ، وينظر إليها ببلادة من وراء نظارته ،
ويحاول مواصلة القراءة :

« كأنه أرنب مطوق بكلاب الصيد التي تدلى آذانها للوراء أثناء
زحفها بلا حراك أمام فريستها » •

هنا نتعرض لمقارنة تثيرنا على أنحاء شتى ومتضاربة فنحن نشعر
بانطباع مباشر بالحنان ممتازا - مع ذلك - بجانب مثير للتسلية • فمن
الناحية التصويرية ، يبدو بير ونظارته فوق أنفه وأذناه مدليتان للخلف
فى صورة محزنة ومضحكة معا • ولكن إذا ربطنا بين هذا المشهد والسياق
الأصلى سنشعر بما فى التشبيه من سخرية • فهلن رغم خطوتها الوقحة
هى التى تمثل الطرف الأضعف • فبعد لحظة سيتفجر بير بكل كيانه
ومرتبته وصيقته من قتلها بوساطة القرص الرخامى للمنضدة وبذلك
يكون الأرنب قد استدار فى وجه كلاب الصيد وأفضل هدف الصيادين ،
مرة أخرى ، فضلا عن ذلك ، فإن لدينا صورة مثلة لحياة الريف •
إنها تشابه وانطلاقة الريح وضيء الشمس فى مشهد من المشاهد الدالة
على ما فى حياة المدن من خداع • ولكن فى ذات الوقت فإن منظر الأرنب
وهو ينحن ذليلا يكشف هشاشة الظهريات الاجتماعية ويقول صراحة
إن مائشده هو نتيجة الشهوات الأولية ، لأن المجتمع الراقى يتكفل فى
شكل عصابات عندما يتأهب للصيد •

تمثل الأمثلة التى طرحتها فى صورة مصفرة المخطط الرئيسى
للإبداع عند تولستوى ، الذى قدم لنا أسلوبين فى الحياة وشكلين
مختلفين للتجربة بينهما اختلاف جذرى ، من قبيل التباين ، وليست هذه
الازدواجية دوما رموزا للخير والشر ، ففى « الحرب والسلام » قدمت
حياة المدن فى نبض أزهى ألوانها وأكثرها إبهارا • أما مسرحية
قوة الظلمات فتصور الوحشية التى قد تسود فى أرض الريف • ولكن
بصفة أساسية ، رأى تولستوى التجربة منقسمة أخلاقيا وجماليًا الى
قسمين • فهناك حياة المدن بما فيها من اجحاف اجتماعى ، وحياة جنسية
خاضعة لأعراف مصطنعة واستعراضات الثراء ، وقسوة وقدره على
تقريب الإنسان عن الأنماط الأساسية للحياة الفيزيائية • ومن جهة
أخرى ، هناك حياة الريف والغابات ، وما فيها من تناغم واتساق بين
العقل والجسد ، وتقبل للجنس كشيء مقدس خلاق ، وإدراكها - غريزيا -
سلسلة الوجود التى تربط بين أطوار القمر وأطوار العملية التناسلية ،
وبين اقتراب موسم الحصاد وبعث الروح • وكما لاحظ لوكاش :

« لقد بدت الطبيعة لتولستوى أعظم الشواهد تأثيرا عن وجود عالم حقيقي وراء عالم التقاليد (٢) » .

ولم تجيء معتقداته الأخيرة وتطور مفضلاته الفطرية وتحولها الى مذهب فلسفي متماسك كنتيجة لتغيرات مياغته ، وانما جاءت - بالأحرى - كتمرة لنضج أفكاره التي طرحت أولا في مرحلة مراهقته عندما كان شابا يملك مساحة كبيرة من الأرض وحاول تحسين أوضاع عبيده ١٨٤٧ فأنشأ مدرسة لأطفالهم ١٨٤٩ . انه هو عينه تولستوى الذي تصور الفكرة الهائلة للمسيحية العقلانية الأصولية ١٨٥٥ ، وانتهى به الأمر الى نبذ نقائض الحياة الدنيوية ، وهرب من بيته في أكتوبر ١٩١٠ ، فلا وجود لعملية انقلابية فظة أو نبذ مفاجيء للفن ايثارا للخير الأسمى ، فعندما كان تولستوى فتى غرا ركع أمام موسس وبكى ، وسجل في يومياته بأن طريق الدنيويات طريق ملعون . واشتغل هذا الاعتقاد في وجدانه دوما . وتعكس الطاقة الجبارة التي تتخلل أعماله الأدبية حقيقة كون كل عمل أدبي انتصارا لعبقريته الفنية على الاعتقاد الذي ينخر في نفسه ويوسوس فيها الظن بأن الانسان لن يجنى شيئا اذا حصل على أعلى المراتب في الشهرة الفنية ، وفقد روحه في ذات الوقت . وحتى في أعظم المنجزات التي أنجزها خياله فانه استطاع أن يكشف الصراع الداخلي الذي تعرض له ، وشكله في « تيمة » دائمة التكرار هي الانتقال من المدينة الى الريف ومن قصر النظر الأخلاقي الى اكتشاف النفس والخلاص .

وأعظم صورة أفصحت عن هذه الفكرة (التيمة) هي مبارحة بطل الرواية أو شخصيتها الرئيسية لسان بطرسبورج وموسكو ، والتوجه الى إحدى الضيعات أو المقاطعات القصية في روسيا . ولقد مر كل من دوستويفسكي وتولستوى في تجربة رحيل مماثلة في حياتهما الشخصية : تولستوى عندما بارح لسان بطرسبورج قاصدا القوقاز في أبريل ١٨٥١ ، ودوستويفسكي عندما غادر المدينة مكبلا بالحديد في ليلة عيد الميلاد ١٨٤٩ لكي يبدأ رحلته فظيمة الى أومسك لتنفيذ الحكم بالإشغال الشاقة . وربما اعتقدنا أن مثل هذه اللحظات قد بدت له من اللحظات القليلة المشحونة بأكبر قدر من الهم والكرب ، ولكن الأمر كان عكس ذلك :

« لقد خفق قلبي ، وشعرت برجفة كبدية منيرة بحدوث ألم . غير أن الهواء الطلق كان مبعث انعاش . ولما كانت العادة قد جرت قبل جميع التجارب الجديدة أن يعتري المرء شعور بحدوث حالة حيوية غريبة

(٢) Die Theorie des Romans : George Lukacs (برلين ١٩٢٠) .

وشوق غريب ، لذا كنت فى قرارة نفسى هادئا راضيا ، ونظرت بانتباه الى جميع بيوت بطرسبورج ، وهدت أنوارها كأنها تقيم احتفالا بهذه المناسبة . وقلت الوداع للجميع ، ثم ساقونا الى دارك ، ورأيت نوافذ بيت كرايسفسكياء مضاءة بأنوار متألقة . لقد أخبرتنى أنه أقام حفلا للكريسماس ونصب شجرة عيد الميلاد ، وأن أطفالك سوف يتوجهون اليها بصحبة اميلى فيودوروفنا ، وشسعت بحزن وأسى عندما مررت بذلك المنزل ، وبعد ركوبى للزلجة لمسافة ستين فرست (الفرست ١١٦٦ مترا) انفتحت شهيتنا ، وما زلت حتى الآن أشعر بالغبطة ، وبروقان المزاج» (٣) .

ويا لها من ذكرى فريدة ! . ففى ظروف شخصية مريعة وفى مفترق الطرق بين الراحة المادية - من ناحية - واحتمال الموت بعد الإهانة والاذلال الذى طال أمده - من ناحية أخرى ، رأينا دوستوفسكى يفعل ما سيفعله راسكولنيكوف فى رواية الجريمة والعقاب فى ظروف مماثلة ، ويمر بتجربة شعر فيها بالتححرر من الأوصاف الفزيائية أو المادية ، فقد خفت صوت الصخب الليلي وراه ، واستحوذ - على ما يبدو - على جانب من البصيرة التى تنبئه بالبعث الذى سيتحقق بفضل الأشغال الشاقة وما تحدثه من تطهير لنفسه ، فحتى الرحلة المؤدية الى بيت الموتى ، أو كما حدث فى حالة بزوخوف فى الحرب والسلام لتولستوى ، التى ما كان مستبعدا أن تودى به الى قتل الفرنسيين له رميا بالرصاص ، كان مجرد الانتقال من المدينة الى الأرض الحرة مصحوبا بجانب من البهجة .

لربما اكتشف تولستوى هذه الفكرة منذ وقت باكسر يرجع الى سنة ١٨٥٢ عندما عكف على ترجمة الكتاب الشهير لستيرن (*) ، ولكن تولستوى لم يظن لذلك الا عند تخطيطه لكثاب القوزاق فى السنة نفسها ، وكان قد استوعب الفكرة التى تكررت وغدت موطن العبرة فى فلسفته . فبعد ليلة صاخبة ودع فيها أولينين رفاقه ، التحق بالخدمة العسكرية ضد القبائل المتمردة فى القوقاز القصية . وكان ما تركه وراه هو بعض الديون المستحقة عليه من جراء خسارته فى الميسر ، وذكرى قميئة للوقت الذى استنزفه فى بعض البهاج الثقافية التى عرفت عن أبناء الطبقة الراقية . وعلى الرغم من البرد القارس فى تلك الليلة وهطول الجليد :

(٣) رسالة دوستوفسكى الى شقيقه ميخائيل فى ٢٢ فبراير ١٨٥٤ . (رسائل دوستوفسكى ترجمها الى الانجليزية E. C. Mayne لندن ١٩١٤) .
(*) الأنيب الانجليزى Laurence Sterne (١٧١٣ - ١٧٦٨) . والكتاب المقصود هو Sentimental Journey (١٧٦١) .

« فان الرجس المبارح شعر بالدفع ، بل وبالحرارة في معطفه المصنوع من الفراء ، وجلس على ظهر الزلاجة وتمدد ، وانطلقت الخيول الشعناء من شارع مظلم الى آخر عبر بيوت لم يرها . وتصور أوليين أن المغادرين هم وحدهم الذين مروا بهذه الطرقات . فقد كان محاطا بالظلمة والكآبة من كل جانب ، ولا صوت مسموع وامتلأت روحه بمشاعر الندم وبالذكريات وبدموع البهجة التي كادت تخنقه وتكتم أنفاسه . »

ولكن سرعان ما ألقى نفسه خارج المدينة يحدق في الجليد الذي يكسو الحقول مما أشعره بالارتياح ، وتضاءلت قيمة جميع الدنيويات التي أتلفت عقله ، ولم تعد تزيد عن تفاهات . « وكلما ازداد أوليين ابتعادا عن قلب روسيا ازداد شعوره بابتعاد ذكرياته عن خاطره ، وعندما اقترب من القوقاز ، خفق قلبه وشعر بالسعادة » . وأخيرا وصل الى التلال بكونتوراتها الرقيقة ، وقممها المحددة تحديدا دقيقا ، وبدأت له في أوج روعتها عندما رآها محاطة عن بعد بخلفية السماء البعيدة ، وبدأت حياته الجديدة .

وفي « الحرب والسلام » حدث رحيل بيري قبل الأوان ، مثلما جرى عندما تخلص من الحياة الزائفة لأغنياء الشباب الرستقراط ، ولجأ الى عالم زائف آخر هو عالم الماشونية ، وبدأت رحلته للمطهر بداية حقيقية عندما سبق خارج أطلال موسكو المتفجعة برفقة صجناء آخرين- ، وبدأت مسيرته القاسية عبر السهول المتجمدة ، وتماثل بيري هو ودوستوفسكي . فقد استطاع أن يستمر في الحياة بعد أن تلقى صدمة الاقتراب من تنفيذ حكم الاعدام ، وأرجى تنفيذه . بيد أن البواعث المحركة لحياته التوت ، كما تحطم إيمانه بعدالة تنظيم الكون وإيمانه بالإنسانية وبإروحه وبالله . ومع هذا فما أن فرت لحظات على هذا الجبال حتى التقى بيلاتون كاراتيف « الإنسان الذي يحيا وفقا لنواميس الطبيعة » ، وقدم له كاراتيف لمرّة من البطاطس المطهورة ، وهي إيماءة بسيطة القصد تافهة ، ولكنها كانت إيماءة أو إشارة بدء الحجة المقدسة لبيري وما سيعاينه من ألم في سبيل النعمة المقدسة ، وكما أكد تولستوى فان قوة كاراتيف وقدرته على الاذعان لمطالب الحياة حتى عندما تبدو شديدة الاهلاك مستمدة من حقيقة أنه بعد أن أطلق لحيته (وهي إشارة رمزية مشحونة بالقدسيات المتداعية) ، « بدا وكأنه تخلص من كل ما فرض عليه ، أي كل شيء ينتمي الى الروح القتالية ولا يتناغم معه ، وعاد الى عاداته القروية السابقة . وهكذا أصبح بيري يراه « كتشخيص أبدى لروح البساطة والحق » وكفرجيل جديد يقوده الى خارج جحيم المدينة المحترقة » .

ويعتقد تولستوى أن حريق موسكو الكبير قد حطم الحواجز بين موسكو وبراج الريف ، ورأى بير « الصقيع على العشب المترب وتلال العصفير والشواطئ المكسوة بالغابات فى أعلى النهر المتعرج وهى تختفى فى اللون الأرجوانى البعيد » وسمع أصوات الفربان ، وشعر بفرحة جديدة ويشعور قوى بالحياة على نحو لم يعرفه من قبل . وبالإضافة الى ذلك ، فلقد ازداد هذا الشعور شدة بازدياد شعوره بالجهد الفزيائى . وكما لاحظت ناتاشا فيما بعد فانه بعد أن اعتق من الأسر كأنه اغتسل وتطهر من جميع أوصاب سلوكه « ، وتخلص من شروره السابقه ، واكتشف المبدأ الذى آمن به تولستوى « حيثما توجد الحياة ، توجد السعادة » .

وتؤكد الحاشية الأولى لكتاب الحرب والسلام هذه المعادلة التى تحمل فى أحد حديها الحياة فى الريف ، وتحمل فى الحد الآخر الحياة الكريمة ، ومن اللامسات الساخرة الدالة على خلو البال أننا ، فى إحدى لمحاتنا الأخيرة فى الجبل الأصلى ، نستطيع أن نرى أبناء الكونتيسة مابى وهم يدعون أنهم ذاهبون الى موسكو فى عربة مصنوعة من الكراسى .

وفى رواية « أنا كاريننا » يلاحظ جليا التباين بين المدينة والريف ، اذ يمثل هذا التباين المحور الذى يدور حوله البناء الأخلاقى والتقنى ، فقد تمثلت بشائره من خلال ليفن بعد وصوله الى الريف بعد أن فشلت محاولة خطبته لكتي :

« ولكنه عندما غادر المحطة ، ورأى سائق عربته الأعور اجنات وياقة سترته مقلوبة على ظهرها ، وقد رأى فى النور الخافت المنعكس من نيران المحطة ، زلاجه وخبوله وذبولها مربوطة فى حلقات وشرابات ، وعندما أبلغه الحوذى اجنات أثناء تستيفه لامتعته أنباء القرية ، وبوصول المقاول وبأن البقرة بافا قامت بالسلامة بعد ولادتها لعجل ، شعر بالأف طراب الذى أخذ يتلاشى شيئا فشيئا ، ويحل محله شعور بالخزى وعدم الرضا » .

ففى الريف نرى حتى العلاقة بين أنا وفرونسكى ، والتى كانت بالفعل مصابة بالانحلال تتخذ مظهرا شاعريا مقدسا ، فلا وجود لاية رواية (باستثناء رواية معروفة لئونس) (*) قد استطاعت تقريب اللغة من الحقائق الحسية للحياة فى الريف وللرائحة الذكية المنبعثة من حطائر

البقر فى اللبائن شديدة الزمهرير أو من حفيف الثعلب من خلال عشب
الأعالى •

وعندما شرع تولستوى فى تأليف رواية البعث ، أساء المدرس والنبى
الكامنان فى أعماقه الى تولستوى الفنان • فلقد تمت التضحية بالاحساس
بالتوازن فى المخطط من أجل المطالب الملحة لعنصر البسلاغة الكامن فى
داخله ، ففى هذه الرواية عرض تولستوى جنباً الى جنب أسلوبين فى
الحياة وفكرة الحجيج من الزيف الى الخلاص ، وكأنه يبين آثار أقدام
كل منهما ، ومع هذا فإن رواية البعث تمثل الحد الأقصى لتجسيد الموتيفات
(المعانى) التى جاهر بها تولستوى فى قصصه الأولى ذاتها • فشخصية
نخيلودوف ما هى الا شخصية الأمير نخيلودوف فى القصة التى لم تكتمل
والمسماة صباح أحد الأعيان • وتفصل بين العمليتين ثلاثون سنة من الفكر
والابتداع الخلاق ، وإن كانت شذرة القصة التى لم تكتمل قد احتوت
بالفعل فى خلاصة يمكن التعرف منها على الكثير من جوانب الرواية
الأخيرة • ونخيلودوف هو أيضا بطل قصة قصيرة أخرى غريبة اسمها
« لوسرن » كتبها تولستوى ١٨٥٧ ، والحق أن هذه الشخصية تبدو
وكانها قد اتخذها الكاتب الروائى كصورة صور بها ذاته وحوار ملامحها
تبعاً لما اكتسبته تجربته من عمق •

وفضلاً عن ذلك ، فلقد عرضت فى « البعث » بطريقة جميلة العودة
الى الريف على أنها « المتلازم » للمادى لاعادة مولد الروح • فقبل اتباعه
ماسلوف الى سيبيريا قرر نخيلودوف زيارة ضيعته وبيعها للقرويين ،
وانتمشت أحاسيسه المجعدة بالحياة ورأى نفسه مرة أخرى مثلما كان
قبل « سقطته » • فالشمس تومض بنورها على النهر ، وللهو يتبرغ •
وبرغم المشهد الباستورلى لنخيلودوف على ادراكه لارتكان الحياة فى
المدينة على الظلم والاضحاف • فتبعاً للجلل (الديالكتيك) - التولستوى ،
فإن الحياة فى الريف تبرىء روح الانسان ليس من خلال جمالها وسكينتها
وحسب ، ولكنها أيضا تنبهه الى ما فى المجتمع الطبقي من مظاهر الطيش
والاستغلال • ويزرغ هذا المعنى واضحا من مسودات رواية البعث •

ففى المدينة نحن لا نستطيع أن نفهم تسانا لماذا يعمل التريز
أو الحوذى أو الخباز من أجلنا • أما فى الريف فأننا نرى بوضوح لماذا
يشترك الحاصلون فى بيوتهم الخضراء ومروجهم ، ولماذا يحضرون الفصح
ويدرسونه ويسلمون المالك نصف نتاج جهدهم وعرقهم •

فالأرض هى التى أيقظت فكرة البطل عند تولستوى ، وهى أيضا
جزاؤه •

ولقد تحدثت عن هذه الناحية بشئ من الافاضة ، ولكن ربما كان من الصعب المغالبة في تقدير أهميتها لفهم تولستوى وغايتنا من البحث . اذ يتخلل التباين بين حياة المدينة وحياة الريف مخططاته الروائية وطريقة تجميعه لمادته والمصادر الخاصة لأسلوبه ، وبالإضافة الى ذلك ، فانها الركيزة التي تربط في وحدة أساسية الجوانب الأدبية والأخلاقية والدينية في عبقريته تولستوى . اذ كان أول المآزق التي أقلقنت نخليودوف ١٨٥٢ هو عينه المآزق الذي أقلق الأمير أندرو وبير وليفن اليتش واراوى في رواية صوناته كرويتزر ، وكان السؤال الذي استند اليه تولستوى كعنوان لأحد مباحثه هو دائما نفس العنوان ! « ما الذي يتعين أن نفعله ؟ » ، وبمقدورنا القول أنه في نهاية المطاف تغلبت الصورة على المصور ، واستولت على روحه فلقد تختل نخليودوف عن ممتلكاته الدنيوية ، وأبحر في رحلة حجيج نهائية متخفيا تحت اسم تولستوى .

ويمثل استقطاب المدينة والريف أحد الجوانب الرئيسية لأية مقارنة تعقد بين تولستوى ودوستويفسكى . ولقد كان موتيف التحرك نحو الخلاص مشتركا في حياتيهما ومخيلتهما على السواء ، وتعد رواية البعث لتولستوى من جملة نواح تذييل لرواية الجريمة والعقاب لدوستويفسكى . غير أننا عند دوستويفسكى لا نرى بالفعل أرض الميعاد (باستثناء لحظة عابرة ظلية مبهمة عن سيبريا) فالجميع عند دوستويفسكى هو المدينة الحديثة الكبرى (٢) . وبالتحديد أنها « الليالي البيضاء - اسم إحدى رواياته التي تدور أحداثها في بطرسبورج . وهناك رحلات تطهيرية ، ولكن عمليات التوفيق والمصالحة مع المشيئة الإلهية التي يهتدى اليها أبطال تولستوى في أرض الريف لا يهتدى اليها « كبار الخطائين » عند دوستويفسكى الا في ملكة الله . وهذه الملكة في نظر دوستويفسكى - وعلى نقىض تام لتولستوى - ليست ، ولا يمكن أن تكون في هذا العالم ، وفي هذا المقام لابد أن نراعى الملحوظة التي كثيرا ما تتبادر للأذهان عن تفوق دوستويفسكى في وصف حياة المدينة ، الا أنه يكاد لا يحاول البتة وصف مشهد من مشاهد الريف أو المشاهد التي تجرى في الهواء الطلق .

وأخيرا ، فإن التجربة ذات المستويين في الرواية عند تولستوى من بين السمات التي تيسر المقارنة بين هومبروس وتولستوى . وتساعد على الاستنارة ، اذ يبرز منظور الإلياذة والأوديسا (ومن المناسب الآن الإشارة اليه) من الربط بين النقوش البارزة (**) والمنظور العميق .

(*) المتروبوليس

(**)

Bas-relief.

وكما لاحظ اريش أورباخ عند كلامه عن ميمسيس ، فان مقاصد الأحداث في السياق الهوميروى تعطى الانطباع باتضافها « بالتسطيح » ، ولكن وراء هذا المظهر نستطيع أن نلمح من خلاله ومضات تمثل الفستا الكبيرة لعالم البحر وعالم الريف . واعتمادا على هذه الخلفية ، اكتسبت القصائد الهوميروية قدرتها على الايحاء بالعمق والشجى ، وفي اعتقادى أن هذا التفسير وحده هو الذى يساعد على فهم لماذا تشابهت - بلا توهج - بعض مشاهد عند هوميروس وتولستوى فى ناحيتى طريقة الانشاء والتأثير ، ويعتقد توماس مان أن الفصول التى تتحدث عن جهامة ليفن فى تعامله مع مزارعيه هى النموذج الذى اقتدت به فلسفة تولستوى وتقنيته ، وانها لذلك . فهناك العديد من الخيوط المتضافرة مثل العودة الظاهرة لليفن لنوع الحياة التى اعتادها وتوافقها الذى يصعب التعبير عنه مع الأرض ومن يحرثونها ، واختيار قوته الجسدية ضد فلاحيه ، والانهاك الفزيائى الذى أعاد حيوية العقل ، والذى ينظم التجارب الماضية فى التجربة بعد تطهيرها اعتمادا على التسامح . كل هذه الملامح تجعل طابع تولستوى (*) . غير أننا نهتدى الى مثل قريب مواز فى الكتاب الثامن عشر من الأوديسا عندما نشاهده أوديسوس فى هلاميل المتسولين جالسا دون أن يعرف أحد ، أمام النار التى أشعلها للتدفئة ، ونرى بنولوبى تخدم النساء ، ويسخر منها أوريباخوس (فى ترجمة لورنس) :

« آه يا أوريباخوس ، لو أنه جرت بيننا مباراة فى العمل خلال دورة الربيع الأخيرة عندما كان النهار طويلا فى مزارع آكوام التبن والقش . ولعلنا اذا تناولت أنا منجلا أحسن تقويسه ، وتناولت أنت منجلا مماثلا له ، واستمرت المباراة بيننا طوال اليوم دون تناول أى طعام ، واستمر النزال بيننا حتى الفسق ، مع الحرص على استبقاء بعض الأعشاب ، أو قمنا بجر بعض أفضل الثيران أى البهائم التى تتحرق شوقا الى الغذاء ، وبلغت أنسب سن تيسر لها القدرة على الجر ، وأيضا .. »

آنثد سنرى كم طول الأخدود الذى سيكون بمقدورى اجتيازه .

ولقد صدرت هذه الكلمات فى مقام من الأسى وأحداث النهب الخمسية تذاكر فيها أوديسوس العهد الذى سبق رحيله الى طروادة قبل ذلك بعشرين سنة . غير أن تأثيرها قد جاء من أدراكنا أن الملتصين لن يعودا ثانية الى جهامة الفسق .

فاذا وضعنا الفقرتين جنباً الى جنب وقارنا بين نغمتهما ، وصورة العالم التي نقلناها ، فاننا لن نعثر على فقرة ثالثة تبزهما ، واستمدت من مثل هذه المقارنة نواة الفكرة القائلة بإمكان تأهيل رواية الحرب والسلام ورواية أنا كاريننا فى بعض نواح حاسمة للوصف بأنها هوميريات .

وهناك اغراء بالتأمل فى هل يعد موتيف الرحلة نحو البعث المادى او الروحى والاحساس بوجود عالمين ، والذي يمكن ملاحظته بقوة عند تولستوى ، هل يعد من الملامح المميزة للشعر الملحمى بمعناه الصحيح ؟ ويثير هذا التساؤل مشكلات صعبة ورائعة . فهناك رحلات فى الانبادة والكوميديا الالهية ، وفى الكثير من الملاحم الكبرى ، ويلاحظ ذلك بوجه خاص فى آيتى جون ميلتون : الفردوس المفقود والفردوس المستعاد ، ففيهما نعثر على فكرة « مملكة البركات » والرؤية الباستورالية أو آتلاتنا الذهبية . وفى خضم هذه الأمثلة المتنوعة ، من الصعب التعميم ، غير ان جانباً من هذه الفكرة عن الرحلة والعالم المقسم يكمن وراء احتمال أن تكون دون كيخوته ورحلة الحاج لجون بينان ومويى ديك هى التى تخطر بالبال على الفور عندما نتصور فكرة « الرواية الملحمية » .

٦

تثير الرواية عند تولستوى مشكلة قديمة فى نظرية الشكل الأدبى ، انها مشكلة تعدد الأحبوة أو المحور المقسم (*) . هنا أيضاً نلاحظ احدى التقنيات التى تلفت انتباهنا الى ناحية ميتافيزيقية أو على أقل تقدير الى بعض معان فلسفية ضمنية ، فعلى الرغم من تصور العديد من نقاد تولستوى والقراء الساخطين ، فان الأحبوة المزدوجة أو المثلثة فى الرواية عند تولستوى تعد من المقومات الأساسية لغته ، انها ليست أعراضاً لاضطراب فى الأسلوب أو إطلاق العنان للأهواء . فلقد كتب ستراخوف الى أحد الروائيين ١٨٧٧ يعلن اذراءه « لناقد يدesh لماذا ركز تولستوى على المسعو ليفن ، بينما كان من واجبه أن يتناول أنا كاريننا وحدها » . ولعل الناقد قد غلبت عليه السذاجة عند قراءته للرواية ، ولكن الأسباب الكامنة وراء منهج تولستوى لم تكن واضحة كما افترض ستراخوف . فمن البداية قصد تولستوى تقسيم ثقل المضمون بين أحبوتين رئيسيتين . وهناك ازدواجية بدت فى بحثه عن عنوان للرواية ، اذ يعكس العنوان الأول : « زيجتان » والعنوان الثانى (**) ، واللذان اختارهما

Divided Centre.

(*)

Two Couples والعنوانان مترادفان فى اللغة العربية .

(**)

تولستوى على التعاقب للكتاب ، عند تخطيط المسودة التى وضعها فى باكورة انشغاله بتأليفها • وفيها تحصل آنا على الطلاق وتزوج فرونسكى ، وتتضمن المسودة أيضا بحثا أساسيا فى طبيعة الزواج من منظورين متباينين • وفى البداية لم يعرف على وجه الدقة كيفية اشراك الأحبوة الثانية فى نسج قصة آنا ، وتصور تولستوى مبدئيا ليفن (الذى سماه على التعاقب باوردبنستوت ولفين) كصديق لفرونسكى ، ولم يتحقق الا تدريجيا واعتمادا على استكشافات المادة التى يستطاع الأخذ بها فى الدقائق الأخاذة فى المسودة نجاح تولستوى فى الاهتمام الى المواقف وخطوط الأحبوة التى تعجب بها الآن ونصفها بأنها لاعضوية وكان من المحتوم الأخذ بها • وعلاوة على ذلك ، فان تولستوى أثناء تأليفه لآنا كاريننا انتقل الى الكلام عن مشكلة التعليم الشعبى ، وشعر بشئ من الملل فى بعض الأحيان أثناء العمل فى الرواية •

وكما أشار امبسون وغيره من النقاد فان الأحبوة المزدوجة تعد وسيلة مركبة بمقدورها اثبات فاعليتها على أنحاء شتى ، فبالاستطاعة استعمالها لتعميم فكرة جزئية ، واعتمادا على الاحساس بالقابلية للتكرار أو التعميم الكلى ، لفرض أى استبصار يحتمل أن يستبعده المشاهد أو القارئ اعتقادا منه بأنه لايناسب أكثر من حالة استثنائية واحدة لاغير ، وهذا ما يحدث فى حالة مسرحية الملك لير لشكسبير ، اذ تنقل الأحبوة المزدوجة معنى شيوع الهلع والفسق والخيانة ، وتحول دون اعتراض العقل على الظن بتفرد مصير لير • وهناك شواهد فى المسرحية تدل على عدم رضا شكسبير عن البناء المزدوج ، ولكنه شعر بوجود بعض الارغام الداخلى على تكرار التعبير عن رؤياه الفظيعة ، وبذلك يعزز المعنى الذى يعبر عنه ويشد من أثره •

والأحبوة المزدوجة وسيلة تقليدية للسخرية ، وتصور مسرحية هنرى الرابع لشكسبير الاستعماليين كليهما • فهى تعمم المادة بحيث تتخذ شكل الموزاييك وصورة كاملة للأمة وللصغر برمته ، تطرح فيها الأحبوتتان الرئيسيتان جنباً الى جنب من قبيل السخرية • وتنعكس صورة الشخص والفضائل بين مرأتين موضوعتين فى زاويتين مختلفتين ، يعنى تقع البطولة فى موقف وسط بين اثنتين من شخصو المسرحية (*) • وأخيرا فان الأحبوة المزدوجة أو المتعددة قادرة على تكييف مظهر جو الأحداث ، وقادرة أيضا على نقل التعقيدات المتشابكة للواقع • ولدينا مثل بعيد عن البساطة لذلك فى « أوليس » لجيمس جويس ، حيث يساعد تقسيم بؤرة القصة والوعى على التعريف بجوانب التزاحم والتعددية فى أحداث يوم من أيام احتلى المدن الكبيرة •

وحققت الأحبوة المزدوجة في آنا كاريننا هدفها في كلا الاتجاهين .
فالرواية تمثل الزواج من منظور فسيولوجي (**) ، وتتميز بتفوقها من
حيث الدقة على رواية بلزاك . وترجع راحة تناول تولستوى للفكرة الى
انه صور ثلاث زيجات منفصلة .

ولو أن تولستوى اكتفى - مثلما فعل فلوير - بحالة واحدة ،
لنأثرت خصوبة حججه ونضجها ، وبدت لنا في صورة أقل وضوحا .
وتوضح آنا كاريننا بعضا من نظريات تولستوى في التربية ، وأكد
ستراخوف بأن أفضل علماء التربية أنفسهم وأكثرهم استنارة قد اهتموا
في الفصول التي تتحدث عن ابن آنا الى تلميحات مهمة عن نظرية التربية ،
ويسرت الأحبوة المتعددة الجوانب للرواية أن تحمل عبء المجادلات
والتجريدات ، وثمة بعض روايات (ذات برنامج - وهو مصطلح منقول
عن الموسيقى ذات البرنامج التي تصور قصة أو مشهدا طبيعيا ٠٠ الخ)
لديكنز تدفعنا الى التأثر بها رغم جنوحها الى التسطيح والأساليب
البلاغية ، لأن دور الرواية فيها محدود للغاية مما يصعب استيعابه لنقاش
المشكلات الاجتماعية وتقديمها في صورة درامية .

وكانت المواجهة بين زوج من الشخص (آنا - فرونسكي)
و (كيتي - ليفن) هي الوسيلة الرئيسية التي استعان بها تولستوى
للتعبير عما يقصده ، وساعد الاحساس بالتباين ، وطرح القضيتين
متجاورتين على تركيز العبرة من الحكاية . وهنا شيء ما يذكرنا بالمصور
الانجليزى فى القرن الثامن عشر (هوجارت) الذى كان يرسم حالتين
احدهما تمثل الزيجة الفاضلة ، والأخرى تمثل الزيجة المتدلة ، غير
أن نسبة توزيع النور والظلال قد تحددت على نحو أدق عند تولستوى .
فجانب النبل عند آنا لا يتجزأ . ويقدم تولستوى فى ختام الرواية ليفن
فى بداية طريق شديد الوعورة ، ولعل هذا المثل يبين على وجه الدقة
الاختلاف بين التعبير الساخر عن المفارقات وبين الهجاء . فتولستوى
لم يكن من الهجائين . أما فلوير - كما بين بوفار وبيكوشيه (*) فإنه
كان قريبا من هذا الوصف .

غير أن ثالث مهام الأحبوة الثنائية أو الثلاثية الأبعاد - يعنى
قدرتها على الإيحاء بالحقيقة بالاعتماد على زيادة دسامة مخطط العمل
ووزنه وتركيبه ، هي التي حققت التأثير الأكبر فى الرواية عند
تولستوى ، وكثيرا ما قيل ان تولستوى يتفوق فى روحه الكلاسيكية على
ديكنز وبلزاك أو دوستوفسكى ، لأنه أقل منهم اعتمادا على آليات
الأحبوة أو أحداث المصادقات أو الحيل الشائعة كالعثور على إحدى

الرسائل المفقودة أو العواصف المفاجئة ، ففي الحكاية التولستوية ، تقع الأحداث بطريقة طبيعية وبغير عون من المصادفات التي اعتمد عليها - بإخلاص - أدباء القرن التاسع عشر ، وهذا الكلام صحيح في جانب واحد لا غير . إذ كان تولستوى أقل تأثرا بكثير من أعلام مثل دوستوفسكى وديكنز بتقنيات الميلودراما المعاصرة ، وبالمقارنة بهجيمس أو بلزاك فإنه لم ينسب ما هو أكثر من الأهمية الواهنة لتعقيدات الحكاية ، ولكن في الواقع لقد تشابه تولستوى هو والآخرين في تضمين رواياته الكثير من الأحداث المستبعدة الحدوث ، وكثيرا ما احتال على أكبر مشاهدته وطعمها ببعض الحيوية ، كما كان يفعل ألكسندر دumas وأوجين سوي (مؤلف اليهودي الثالث) ممن اشتهروا بهذه الحيل ، ففي كل من « الحرب والسلام » وأنا كاريننا لعبت دورا مهما لقاءات الصدفة وانسحاب الأبطال في الوقت المناسب ، وسلسلة طويلة من المصادفات . فمثلا اعتمدت رواية البعث من أولها لآخرها على « خبطة » من الصدفة الخالصة (كتحرف نخلودوف على ماسلوف ، وتعيينه عضوا في المحلفين الذين نظروا في قضيتها) . أما القول بعدم استبعاد حدوث ذلك في الحياة الواقعية فلا ينفي نعتها بالترعة الميلودرامية ، وبأنها غير محتملة الحدوث ، ويقال ان تولستوى قد تعرف على هذه الحادثة من كوفي - وهو من الموظفين الرسميين في سان بطرسبورج في خريف ١٨٧٧ . ولا يغير من طابعها غير المحتمل ومن ميلودراميتها اختيار اسم روزالى أوني للبطلة العسة .

وينطبق استعمال تولستوى لما سماه جيمس بالحييل المتقنة الصنع (*) على كل موقف من المواقف الكبرى في أحبوكة رواياته ، ومن أمثلة ذلك عودة ظهور الأمير أندرو المبالغته الى « بالدهيلز » في مشهد عاصف على الطريقة الفيكنتورية ، بل وعلى وجه الدقة عندما كانت زوجته على وشك الوضع ، وانضمام ناتاشا اليه أثناء اخلاء موسكو ، وركبة روستوف على غير موعد الى بوجو شاروفو ، وما ترتب على ذلك من التقائه بالأميرة ماري ، وسقطة فرونسكى في حضرة أنا وزوجها . فكل هذه الأحداث والمواقف لاتقل في اصطناعها عن الأبواب السحورة والأحداث المختلصة عن طريق التصنت التي يبنى عليها الروائيون الأقل وزنا أعمالهم . إذن أين يقع الاختلاف ؟ وما الذي يخلق الطابع الطبيعي والتماسك العضوي في القصة عند تولستوى ؟ وتقع الإجابة عن ذلك في تأثير أحبوكة متعددة الأطراف وتجنب تولستوى المتعمد للأناقة الشكلية .

فخيوط السرد في الحرب والسلام وفي أنا كاريننا متعددة للغاية ومنسوجة دوما بهيكة بارعة ، بحيث تؤلف شبكة متينة تستوعب جميع المصادفات والحيل المصطنعة الضرورية لانشاء الرواية ، وتزيل

غرايتها ، وتتحول الى أحداث محتملة الوقوع . فثمة نظريات بعينها عن أصل النظام الشمسي استعان بها تولستوى كمسلمات له « كالكثافة الضرورية » للمادة في الفضاء التي تيسر حدوث تصادم بين الخلائق ، وساعدت الاحبوكات المقسمة على أحداث مثل هذا التكتف واستعان بها تولستوى لنقل الايهام الرائع بالحياة والواقع في جميع احتكاكاته الصاخبة ، اذ تجرى أحداث كثيرة للغاية عند تولستوى ويشترك شخص عديدون في مثل هذه المواقف المتنوعة ، وعلى امتداد فترات زمنية طويلة للغاية ، بحيث يتحتم حدوث التقاء بينهم يتفاعل فيه كل منهم مع الآخر ، فتقع مثل هذه الاحتكاكات المحتملة التي قد تسبب لنا بعض الضيق لو كانت الرواية أصغر حجما .

واحتوت رواية الحرب والسلام على العديد من المواجهات المعتمدة على المصادفة ، وتمثل جانبا من آليات الاحبوكة ، ولكننا نقتلها ولا نرى فيها أى تكلف ، لأن الفضباء عند تولستوى مشبع بقدر كثيف للغاية من الحياة . فمثلا عندما يصل بيبير الى المعبر عبر كولوشا وسط مخارج بوابات التفتيش وانذارات الخطر أثناء معركة بورودينو يأمره الجنود الغاضبون بالابتعاد عن خطوط نيرانهم : « وانتقل بيبير الى اليمين ، وبدون سابق انذار قابل أحد معاوني رافيسكي وكان يصرفه » . ونحن نقبل هذا الزعم ، لأن بيبير كان معنا لفترة طويلة وفي العديد من السياقات بحيث - أصبحنا نشعر كأننا نحن الآخرين قد قابلنا المساعد في أحد الفصول السابقة . وبعد ذلك بلحظات قليلة ، يجرح الأمير أندزو ، ويحمل الى أقرب خيمة وتقطع رجل أحد الرجال القريين منه . انه أنطاول كوراجين . ويحدث ذلك بالرغم من الاعتراض الملحوظ بإزدحام معسكر العمليات الجراحية بعشرات الآلاف من الجرحى في هذه اللحظة بالذات في الخطوط الخلفية ! . لقد نجح تولستوى في تحويل عدم الاحتمال المؤقت الى شيء ما يجمع بين ضرورته للحكاية وبين الاتصاف بالاقناع في ذاته :

« نعم انه هو نعم ! ان هذا الرجل قريب منى على نحو ما ، ويرتبط بى ارتباطا مؤلما .. هكذا فكر الأمير أندزو دون أن يدرك بوضوح ما الذي رآه أمامه وتساءل : عن علاقة هذا الرجل بطفولتى وحياتى ؟ دون أن يعثر على اجابة ، وبغثة خطر له خاطر - جديد غير متوقع - من هذا العالم الطفولي بنقائه وما يسوده من محبة ، فتذكر ناتاشا مثلما رآها لأول مرة في المرقص ١٨١٠ ... وتذكر الآن الصلة التي كانت قائمة بينه وبين هذا الرجل الذي كان ينظر اليه نظرة غامضة من خلال الدموع التي أغرورقت بها عيناه وتذكر كل شيء ، وقاض قلبه السعيد بالحنان والانتشاء ومحبة هذا الرجل » .

وتثير عملية التذكر التدريجي التي خطرت للأمير عملية تذكر ماثلة تخطر للقارئ ، اذ يتحول التلميح لناشأ في أول حفل راقص تحضره ائ نسيج تمتد أحداثه وتتسلسل في الرواية ، وتتجمع وقائعها المتنوعة في ذكرى متماسكة ، وكان أول ما تداعي لوعي الأمير أندرو ليس ما ألحقه به كوراجين من شر ، ولكنه جمال ناشأ ، ومن خلال تذكره لهذا الحادث ، يتأثر الأمير أندرو بدوره ، ويتجه الى حب كوراجين ، والى الاعتراف بالمشيئة الالهية ، ويشعر بالسلام مع نفسه .

وجاء التناول السيكلوجى مقنعا للغاية ، وله أهمية ملحوظة مما يتسببنا الطابع الميلودرامى وغير المحتمل للظروف الفعلية .

وتتطلب شبكة الأجيال المتوازية والمتضافرة في نسيج الرواية عند تولستوى فريقا هائلا من الشخصيات لابد أن يقتصر دور الكثير منها على الأدوار الصغيرة العارضة ، التي لا تزيد عن دور السناد ، ومع هذا فمن الصعب نسيان أية شخصية من الشخصوس الذين ازدحم بهم الحرب والسلام . وينطبق هذا الرأى حتى على دور الخادم الوضيع . فمن يستطيع أن ينسى « جابريل » وصيف ماريا ديمتريفنا الأشبه بالمارد فى هيئته ، أو ينسى الرجل الطيب ميخائيل أوبروكوفى ، الذى تميز بقوة هائلة ساعدته على رفع ظهر العربة من الخلف ، والذى كان يجلس فى القاعة يرقع الشباشب عندما عاد نيقولاس روستوف من الحرب ؟ وليس من عادة تولستوى تقديم أى شخص آدمى دون ذكر اسمه أو دون ربط بينه وبين أحداث الرواية . فواء كل شخصية عنده مهما تضائل دورها ماض كريم . وعندما كان الكونت إليا روستوف يصعد العشاء لاجراشن قال : « اذهب الى روز جيلياى - الذى يعرفه الحوذى إباتكا وابحث عن الفجرى اليوشكا الذى رقص فى بيت الكونت زورلوف ، ولعلك تذكر ذلك (بأمانة) السترة القوزاقية البيضاء التى كان يرتديها » . واذا توقفت عن نطقك الجملة بعد اسم اليوشكا ، ستكون قد فقدت لمسة من لمسات تولستوى العميقة . ولم يظهر الفجرى فى الرواية الا عرضا وعلى نحو غير مباشر . ولكن تولستوى لم ينس تقديمه كشخصية متكاملة ، وسنراه فى حفلات أخرى وهو يرقص مرتديا سترته القوزاقية البيضاء .

وتتميز تقنية تسمية الشخصيات ذات الأدوار الصغيرة بأسماء مناسبة ، وذكر شئ ما عن حياتها ، بعيدا عن ظهورها المقتضب فى الرواية ، تتميز بفرط بساطتها ، وان كانت تترك أثرا شديدا الوقع ، ففن تولستوى انسانى المنزع ، ويعترف بأدمية الشخصيات وعدم انتمائها لعالم الحيوانات أو الجمادات ، التى تتخذ كوسيلة لحكاية الحكايات والسخريات والكوميديات ، والتى تستعين بها الروايات الطبيعية

لتحقق أهدافها • اذ كان تولستوى يحترم اكتمال الشخصية الانسانية ، ولا يمكن أن يستهين بها وينظر اليها كمجرد وسيلة حتى فى عالم الرواية . ويعرض منهج مارسيل بروسث مثلا مبادئنا يساعد على الاستنارة • ففى عالم بروسث غالبا ما تترك الشخصيات الثانوية بلا أسماء ، ويقصد بذلك أحيانا الانقصاص من هذه الشخصيات ، ففى احدى رواياته (*) ، يستدعى الراوى غسالتين الى احدى الماخورات (**) ، ويطلب منهما الاشتراك فى اجراء العملية الجنسية ، ويدقق فى كل رد فعل يحدث لهما حتى يستطيع بمخيلته استحضار صورة بطلته ألبرتين وعشقها لامرأة أخرى (***) • ولست أعرف أكثر من أمثلة أدبية قليلة فى الأدب الحديث تضاهى مثل هذه الحالة فى بشاعتها ، غير أن الجانب المريع لا ينصب كثيرا على ما فعلته المراتان أو على جباله الهوسى بالتفرج على الأعضاء التناسلية (****) عند الراوى ، بقدر ارتكازه على تجريد المراتين من أى اسم ، وتحويلهما الى مجرد شيئين ! انتزعت منهما حياتهما الخصوصية وقيمتها وحرماتهما ، واتصف الراوى بسلبيته الكاملة ، كما يبين من ملاحظته « عجز المخلوقتين عن تقديم أية معلومات لى ، اتعرف منها على ما يجرى لألبرتين » • وما كان بالاستطاعة اقدم تولستوى على كتابة مثل هذه الكلمات • ويرجع قدر كبير من عظمتها الى مثل هذا الاحجام •

وفى آخر الأمر ، تعد طريقة تولستوى هى الأكثر اقناعا • فنحن نشق ونشعر بالاشتباك من واقعية الكونت اليسا روستوف وحوزيه والكونت أورلوف واليوشكا الراقص العجوى • أما الافتقار الى الكنه والجوهر والحط من مكانة الفسالتين فقد أفسد المشهد بأسره وأصابه بالحطة عندما صور المراتين كالتين انتزعت منهما الحياة • ونحن ننساق فى مثل هذه الحالات الى الاقتراب على نحو خطير من حالتين : إما الضحك أو عدم التصديق • فلقد سمى تولستوى — مثلما فعل قبله سيدنا آدم — الأشياء التى مرت أمامه ومازالت تعيش بيننا بأسمائها ، لأن مخيلته ما كانت تتصورها مجردة من الحياة •

وتتحقق حيوية الرواية عند تولستوى ليس فقط اعتمادا على النسيج المكثف لمختلف الأجيال ، وإنما أيضا عن طريق عدم الالتفات الى الشكل النهائى الذى تتخذه الرواية ، واتقان الصنعة • اذ لاتتخذ رواياته مظهر الأعمال الفنية المنتهية مثلما حدث عند أعلام الرواية

Albertine Disparue.

Maison de passe.

Lesbian.

Voyeurisme.

(*)

...(**)

(***)

(****)

الأوربيين (*) . انها لا تقارن بخيوط متفرقة ، استطاع تجميعها فى شكل سجادة أو قطعة من القماش ، ولكنها تصلح للمقارنة بنهر يتحرك بلا توقف وينساب أمام أعيننا . وما أشبه تولستوى بين الروائيين بهرقليطس ونظريته التى تشبه الأشياء فى تغيرها « بجران النهر الذى لا ينزل المرء فى أى موضع فيه مرتين لأن مياهه تتجدد بلا انقطاع » .

وقد خدعت مشكلة كيفية انهاء آنا كاريننا معاصرية ، وبين من الخلاصات والمسودات الباكورة أن انتحار أن كان سيحدث فى صورة أشبه بالحاشية . يبد أن اندلاع الحرب الروسية التركية فى أبريل ١٨٧٧ هو وحده الذى ألهمه - بعد أن كان قد انتهى بالفعل من تبيض الكتاب السابع - بطريقة كتابة القسم الأخير من الرواية ، كما هى بين أيدينا ، فى التخطيط الأول ، كان الكتاب السابع يحمل رفضاً باتاً لتورط روسيا فى الحرب ، ويتضمن شجبا للشاعر الزائفة التى أغلق بها على الصرب وأهل الجبل الأسود ، ورفضاً للأكاذيب التى روجها النظام الأوتوقراطى لاثارة الحماسة للحرب وللمسيحية الأغنياء الزائفة الذين جمعوا الأموال لشراء طلقات الرصاص ، أو لحشد الأبرياء لذبح الآخرين فى سبيل قضية ملفقة ، وفى هذا المبحث (والذى انتهى فيه دوستويفسكى بدور استثنائى مثير) نسج تولستوى جدائل روايته .

ونتقابل مرة أخرى مع فرونسكى على رصيف القطار ، وإن كان هذه المرة فى طريقه للاشتراك فى الحرب ، ويشعر ليفن فى ضيعته « بوكر فسكواى » بعداذب انتهاجه سبيلا جديدا لفهم الحياة . ويعرض الصدام الذى نشب بين الجدل الذى دار داخل عقله وبين البواعث السيكولوجية ، فنرى ليفن وكوزنتيشيف يتجادلان هما وكاتافاسوف فى قضايا اليوم ، ويوضح ليفن نظرية تولستوى التى تؤمن بزيف الحرب التى تفرضها زمرة من المستبدين على الجماهير الجاهلة . ويتفوق عليه أخوه بفضل مهارته الكلامية ، وغاية ما يؤدى اليه ذلك هو اقناعه بوجوب الاعتماد الى قانونه الأخلاقى ، وبمتابعة حججه دون نظير الى نما سيلقاه من سخرية على يد المثقفين والمجتمع الراقى . ويهرع ليفن وضيوفه نحو البيت وسط السحب والعواصف ، وعندما تهب العاصفة وتشتد يكتشف ليفن أن كيتى وابنه فى الخارج فى الضيعة (ولعلنا نذكر ما قاله بلزاك عن المصادفة وكيف تعتبر أعظم روائى فى العالم) ويندفع الى الأمام ، ويعثر عليهما دون أن يلحهما أى أذى فى سقيفة ظليلة تحت شجر

(*) كما حدث فى Pride and Prejudice لجان أوستن أو Bleak House

لديكنز أو مدام بوفارى .

الليمون • وينتزع الهلع والشعور بالأمان من عالم الحجج السفسطائية ويعيده الى عالم الطبيعة والحب الأسرى ، وتنتهى الرواية بروح باستورالية وببزوغ فجر الوحي ، غير أن هذه الحال لم تزد عن كونها اشارة فجر ، لأن الأسئلة التى سألها ليفن لنفسه عندما كان يحدث فى أعماق الليل هى نفس الأسئلة التى لم يعثر لا هو ولا تولستوى - آنثذ - على اجابة كافية عليها • فهنا مثلما رأينا فى نهاية فاونست لجوته ، الخلاص لا يتحقق كله الا فى السعى •

ولقد انبهر المعاصرون انبهارا قويا بالكتاب الثامن من آنا كاريننا بفضل دفعه ضد الحرب • وعلى الرغم من أن تولستوى قد رقق من لهجته فى الطبعين المتتابعين ، الا أن كاتكوف رفض نشر ذلك والمجلة التى نشرت مسلسلته باقى الرواية • وعوضا عن ذلك ، فانه طبع ملحقا مقتضيا اضافيا يلخص فيه القصة •

واكسب الفصل الذى كتبه تحت عنوان « الى وجهاء المتطوعين » ومجادلات بوكرد سكوى اهتماما ملحوظا باعتبارهما عبرا عن نزعة تولستوى المسائلة ، وبوصفهما تضمنا نقدا باكرا للنظام القيصرى • ومع هذا فان الأكثر ابهارا هو النور الذى ألقته هذه الفصول الأخيرة على بناء الرواية فى جملتها • اذ لم يكن حقن احدى الأفكار السياسية الضخمة فى شبكة الأحداث التى تدور حول الحياة الخاصة لبعض الأشخاص - أى ما سماه استندال « بطلقة الرصاص التى تطلق أثناء الكونسير » - وقفا على رواية آنا كاريننا ، فيكفى أن نذكر فى هذا المقام نهاية رواية نانا لاميل زولا أو حاشية الجبل السحرى لتوماس مان ، التى نرى فيها هانس كاستروب فى الجبهة الغربية • أما ما يثير الإعجاب فهو عثور تولستوى على أحداث الجزء الختامى لرواية حدثت بعد أن كان قد انتهى من تأليف سبعة أثمان العمل الأدبى ونشره • ووصم بعض النقاد هذا الاجراء بالنقص ، واعتقدوا أن الكتاب الأخير من آنا كاريننا يدل على انتصار تولستوى المصلح والدعاية على تولستوى الفنان •

ولا أعتقد ذلك ، لأن المحك المقنع لاثبات مدى حيوية أية شخصية متخيلة - أى لاكتسابه الخفى لحياة خاصة به خارج الكتاب أو المسرحية التى خلق ضمنها ، والتى تستمر باقية فى ذاكرتنا أكثر من مبتدعها - هو مدى امكانات نموها بمرور الزمن واحتفاظها بفرديتها متماسكة حتى بعد تغيير سياقها ، فأنت اذا نقلت أوديسوس الى جحيم دانتي أو الى دبلن

ليجويس فانه سيظل أوديسوس حتى بعد برقلته (*) من رحلته الطويلة من خلال تلك التخيلات والتذكرات الخاصة بالحضارة التي ندعوها بالأساطير . أما كيف يتسنى للكاتب تطعيم شخصه الفنية وهذه الجرثومة من جراثيم الحياة فمزال سرا دفيناً . ولكن لا يخفى أن فرونسكى وليغن قد استحوذا على هذا السر . فهما يعيشان فى كل عصر ، ويتجاوزان كل عصر .

وتدل مبارحة فرونسكى على جانب من البطولة وانكار الذات ، وإن كانت نظرة تولستوى الى الحرب الروسية التركية قد اتسمت بطابع جعل نصرف فرونسكى يهزنا كدليل على أنه استسلام آخر لنوازع طائشة فى صميمها أكدت المأساة الأساسية فى الرواية . فلقد بدت الحرب لليغن كأحد المثيرات التى أقلقته عقله وساقته الى البحث والتدقيق ، وأرغمته على المجاهرة برفضه للقيم الأخلاقية السائدة ، وأعدته لوضع نظرية فى المسيحية .

وهكذا فلا يعد الكتاب الثامن من آنا كاريننا ، وما فيه من جدل قليل على بساط التأمل والمقصود الدعائى مجرد زائدة أضيفت بطريقة غشيمة وغير مقنعة الى بناء الرواية . إذ ساعدت على توسيع البناء وتوضيح معالمة . واستجابات الشخصوس للنحو الجديد مثلما كان يحدث فى حالة حدوث تغير فى ظروف الحياة الحقة . وتحتوى صروح تولستوى على علة أجنحة نلتقى فيها بكل من الروائى والواعظ على السواء . ولا تفسير لذلك سوى قدرة تولستوى على البناء بغير وصاية من أحد ، وبغير مهالة بالقواعد الشكلية للمخطط . فهو لم يهتف الى نوع ما من السيمترية الهندسية المشعة التى نهتدى اليها على نحو رائع عند جيمس فى رواية « السفراء » ، أو فى الشكل المحصور المكتفى بذاته فى مدام بوفارى ، وفيها تؤدي أية اضافة أو حذف الى اخلال وتشويه للعمل الفنى . وكان بالاستطاعة اضافة كتاب تاسع الى آنا كاريننا تروى محاولة فرونسكى التكفير عن خطيئته أو بدايات حياة ليغن الجديدة . والواقع أن كتاب « الاعترافات » الذى بدأه تولستوى فى خريف ١٨٧٨ ينقلنا الى حيث انتهت آنا كاريننا ، وإذا توخينا مزيدا من الدقة قلنا الى حيث توقفت ؟

وتبنت الفقرة النهائية من كتاب البعث ربما فى صورة أوضح غياب الستار الأخير للرواية عند تولستوى . ويترك مثل هذا الاجراء الشعور باستمرارية الحياة ، والتى لا يمثل فيها السرد الفردى أكثر من شذرة مقتضبة مصطنعة :

« كانت تلك الليلة بداية وجود جديد لنخليودوف . ولا يعنى ذلك أنه بدأ يتبع نهجا مختلفا للحياة . وانما الأصح هو أن كل شيء حدث له ابتداء من ذلك اليوم قد ظهر له فى ضوء مختلف تماما ، وسيبين المستقبل كيف ستكون نهاية هذا العهد الجديد من حياته » .

كتب تولستوى هذه السطور فى ١٦ ديسمبر ١٨٩٩ ، وبعد ذلك بفترة وجيزة عندما شرع فى كتابة مقاله « عبودية عصرنا » كانت صاجا (*) نخليودوف ، فهى حقا صاجا - تواصل سيرها .

وتاريخ تأليف رواية الحرب والسلام وما تعرضت له من تغيير فى المخطط والنقاط التى شدد عليها ومقصودها الشعرى معروفة جيدا ، ويقول العالم الفرنسى بيير باسكال عن هذا العمل :

« انها أولا رواية وطنية تمثل الاطار الذى دارت الحرب من خلاله . وثانيا هي رواية تاريخية . وأخيرا هي قصيدة شعرية ذات ميول فلسفية . اذ صورت هذه الرواية الحرب بين الارستقراطية فى ملحمة قومية نشرت مسلسلة فى فترة تقدر بأربع سنوات أو خمس ثم روجعت أثناء تدوينها على الورق وأثناء طباعتها ، وعدلها مؤلفها دون أن يقتنعنا بضرورة هذا التعديل . وبعد أن أعيدت الرواية الى حالتها الأصلية ، ودون المشاركة المباشرة للرواى ، فانها بدت فى الواقع غير مكتملة » (٤) .

وعندما نصفها بالعمل المكتمل ، فان هذا لا يعنى كونها رواية محدودة ، أو انها استنفدت امكانيات كل أفكارها . وقد يترك التذليلان الكبيران للرواية والملحق المرفق بها الانطباع بأن تولستوى قد نهض بمهمة خلاقة بالغة الضخامة بحيث يتعذر حصرها فى نطاق الأبعاد الكبيرة للدرجة عجيبة فى كتاب الحرب والسلام ، فلقد ذكر فى الملحق : « انها ليست بالرواية أو حتى أقل من ذلك ، أى قصيدة ، أو سرد تاريخي لتعاقب الأحداث » . فالحرب والسلام هي ما أراد مؤلفها أن يعبر عنه - وتوافرت له القدرة على ذلك ، فى الشكل الذى تم فيه التعبير . وربما بدا مثل هذا التصريح الذى يحمل فى ثناياه غض النظر عن الشكل التقليدى فى الابداع الفنى دالا على البجاجة لولا أنه كان خاضعا لقصد مسبق ، ولولا أن له سوابق » ، وبينما حدد تولستوى أسماء روايات مثل « الأرواح

Saga.

(*)

(٤) تمديد لكتاب La Guerre et la Paix : Pierre Pascal ترجمها الى الانجليزية H. Mongault ضمن Bibliothèque de la Pléade (باريس ١٩٤٤) .

الميتة « و « بيت الموتى » لدوستوفسكى كأمثلة للرواية التى ليس بالمقدور تصنيفها فى عالم الرواية ، بالرغم من أن دفاعه يدل على الدهاء ، فإن عمل جوجول قد استمر يتمتع بالخلود باعتباره شذرة غير مكتملة - كما لا يخفى أن « بيت الموتى » عبارة عن سيرة ذاتية - فإن قول تولستوى كان له ما يبرره . اذ يرجع الى ضخامة الكتاب ، وعدم مبالاته بالشكل التقليدى الكثير من سحره وإبهامه الدائم ، فهو يحتوى على مجموعة كاملة من الروايات وعمل تاريخي وفلسفة دوجماتيكية ومبحث عن طبيعة الحرب . وفى النهاية فاضت الضغوط المنطلقة للحياة المتخيلة وازدادت قوة ديناميات المادة الفنية مما حولها الى تذييل أول يمثل رواية جديدة وتذييل ثان يسعى لمذهبة فلسفة تولستوى للتاريخ . أما الملحق فالظاهر أنه تمهيد لسيرة ذاتية .

ولم يلتفت بالقدر الكافى الى دور هذين التذييلين وصلتهما بممارسة تولستوى كروائي . وبين ايزيا برلين بالمعية أصل وأهمية الخواطر التى تتركز على جانب الضرورة التاريخية فى التذييل الثانى وما قاله « برلين » عن التعارض المضمحل بين رؤى تولستوى الشعاعية وبرنامجه الفلسفى يلقي ضوءا على الكتاب فى جملته . وبمقدورنا أن نرى الآن بوضوح كيف توافقت تقنيته الفلسفيسائية فى مشاهد المعركة عند تولستوى - يعنى تقديم الصورة الكلية فى شكل دقائق وشذرات متناثرة - هى والاعتقاد بأن ما يجرى فى المعارك الحربية لا يمكن إخضاعه لنظرة شاملة واحدة ، لكونه شذمة من اللمحات المتفرقة التى يصعب الاحاطة بها اعتمادا على الايماءات القردية . وبوسعنا أن ننكر أيضا كيف تصورت الرواية بطريقة مباشرة كدخض للطريقة التقليدية فى الكتابة التاريخية الرسمية .

بيد أن ما يعينى عناية مباشرة جده مختلف ، اذ يساعد ما يبدو لاشكلا فى الحرب والسلام - أو بمعنى أصح الافتقار الى خاتمة مطلقة - مساعدة قوية على اشعارنا بوجود مقطوعة بالرغم من مظهرها كرواية الا أنها تجسم الحياة فى ثرائها وزحامها ، وتتملك ذاكرتنا على نحو مماثل لأشد تجاربنا الشخصية تكثفا . واذا نظر إليها من هذا المنظور سيبدو للتذييل الأول الأرجحية من حيث القيمة والوزن .

واعتقد قراء كثيرون أن هذا التذييل مرتبك ومنفر . اذ تشمل الفصول الأربعة الأولى مبحثا مقتضبا عن طبيعة التاريخ فى الحقبة النابليونية . ولعل الجملة الاستهلالية الفعلية : « لقد مرت سبع سنوات ، اضافة متأخرة قصد بها الربط بين التحليل التاريخي وأحداث الرواية . ولقد استمر تولستوى طويلا ينوى إنهاء « الحرب والسلام » بتعبير قاطع

عن نظرتة الى « حركة كشل الشعوب الأوروبية من الغرب الى الشرق ثم بعد ذلك من الشرق الى الغرب » وتصوره لأهمية دور المصادفة والعبقرية في فلسفة التاريخ . ولكنه بعد أربعة فصول توقف لاستئناف السرد الروائي ، وذكر حججه الخاصة بالكتابة التاريخية في التذييل الثاني . فلماذا ؟ هل يرجع ذلك الى أنه كان مرغما - بنظرتة - على تقديم شيء محتمل التصديق ، أم أن ذلك يرجع الى الرغبة في القيام بدور الزمان في حياة شخص الرواية ؟ . وهل شعر تولستوى بنفور من الابتعاد عن ابداعه وعن جمهرة شخصوه الذي استولى بقبضة حديدية على وجدانه ؟ . ليس أمامنا غير التخمين . ففي مايو ١٨٦٩ ، كتب الى الشاعر « فت » ان تذييل الحرب والسلام لم « يخترع » ، ولكنه انتزع من أحشائه . وبالإمكان البرهنة على أنه استنزف في كتابته طاقات هائلة من الفكر ، ولعل جميع هذه النهايات الجزئية تذكرنا بالكودات (التذييلات) الطويلة التي وضعها بيتهوفن لبعض سمفونياته . انها بمثابة ثمرد على الصمت .

وينتهى الكيان الرئيسي للرواية بتريديد نعمة البعث . فلقد رأينا حتى أطلال موسكو المتفحمة تستثير ببيير بجمالها . فجميع المشاهد مثل مشهد الحوذية والنجارين ، وهم يقطعون الأخشاب لبناء بيوت جديدة ، والباعة المتجولين : الجميع ينظرون اليه بابتهاج وبأعين تشع بالفرحة ، وفي المحاورة الختامية الرائعة بين ناتاشا والأميرة ماري نشعر بوضوح ما تنبئ به أحبوكة الرواية من انتهاءها بعقد زيجتين . فسمعنا ناتاشا تتسائل في لحظة ابتهاج : « تخيل مدى الهزل الذي يحدث عندما ينتهي الأمر بأن أصبح زوجة (بيير) وتزوجين أنت نيقولاس ! » .

ومع هذا ففي التذييل الأول نشعر بجو وضاء من البهجة ثم ينطفئ الاحساس بالفرحة عندما يحل فجر ذلك اليوم من ١٨١٣ . وتعتبر الجملة الاستهلاكية من الفصل الخامس عن هذه الحالة : « كان زواج ناتاشا بزخوف الذي وقع ١٨١٣ هو آخر حادث يهيج في حياة أسرة آل روستوف » فلقد مات طيب الذكر الكونت المسن وترك ديونا تقدر بضعف ثمن تركته . وتمهد نيقولاس من باب الشفقة والاحساس بالوفاء أن يحمل عن الأسرة هذا العبء الثقيل . فهو لم يعد يرغب شيئا أو يأمل في أي شيء . وكان يشعر في قرارة نفسه برضاء كثيب وعابس بالقناعة بتحمل أوصاب وضعه دون أن ينبس ببنت شفه . وسيظل طابع نيقولاس محتفظا بهذه الاستقامة وبهذه الكآبة ، وبما يحيط بها من مظاهر فرط الحساسية والجلال حتى بعد زواجه من الأميرة ماري ، وبعد أن تنمر جهوده لاسترداد ثروته .

وفي ١٨٢٠ ، التقى آل روستوف وآل بزوخوف في البالد هيلز ،

وازدادت ناتاشا قوة وامتلاء « ونادرا ما كان البريق القديم يشرق على وجهها . وعلاوة على ذلك ، فانها أضافت الشح الى نقائصها الأخرى فأصبحت تهمل نفسها وتنسى العناية بهندامها » وازدادت حدة غيبتها الى درجة فظيعة . وعندما سألت بيير عن رحلته الى سان بطرسبورج ، تذكرت المشاجرات التي شوهت شهر عسلها ، وكتب تولستوى : « كانت عينها تلمعان بفتور وحقد » . وفي آخر مرة رأينا ناتاشا « كان بريق عينيها يثير التساؤل ، ويرتسم على محياها تعبير ودود خبيث فى غرابته » . وتميز أسلوب تولستوى فى تحطيم الأوثان بصرامته وقسوته ، فكان يدفع كل شخصية من شخوص روايته بالتعاقب الى ادراك مواضع صدته وتاكله ، « فرأينا الكونتيسة تصاب بالخرف وينكمش وجهها وترتخي شفقتها العليا وتعتم عينها » . وتتحول الى امرأة بائسة « تبكى كالأطفال لامتلاء انفها بالمخاط » وتجلس صوفيا « منهكة ، وان كانت عزيزتها لم تصاب بأى وهن أمام السماور » وأصبحت تشغل وقتها بالتفاهات التي تناسب وجودها العقيم ، وتحرص على اشعال نار الفيرة فى قلب الأميرة مارى وتذكر نيقولاس ببراءته وشجاعته فى هذا الزمان الغابر .

وكان أكثر التحولات اثارة للأسى هو ما جرى لبيير . فبعد أن تزوج من ناتاشا عانى من تحول جسيم ، أى الى شئ لا يوصف بالغنى ولا بالفراغة .

« ويرجع بخاذل بيير الى أنه لم يعد يجرؤ على مغازلة أية امرأة أخرى ، بل ولا حتى التحدث معها أو الابتسام لها . ولم يعد يجرؤ على تناول العشاء فى النادي من قبيل الترفيه ، ولم يعد قادرا على صرف نقوده على أية هواية ، أو على التغيب لفترة من الزمان اللهم الا لقضاء أحد الأعمال . واعتبرت زوجته المشاغل الثقافية ضمن عمله ، لأنها كانت لا تفهم منها حتى القليل ، وان كانت قد نسبت لها أهمية كبرى » .

هذه الصورة لا يستبعد أن تكون متأثرة بأحد بحوث بلزاك الأشد سوداوية وتشاؤما فى فسيولوجية الزواج . وكان سوء فهم ناتاشا واضطراب حساستها وشبابها الدائم مأسويا . وعوقبت على ذلك بتفاهة صلتها وباتصاف حياتها الزوجية بالاستبداد . واستسلم بيير لمطلبها « بأن تخصص كل لحظة فى حياته لها وللعائلة » . وكما عرفنا تولستوى بطريقة نفادة كيف ساعد استبدادها على اشباع غروره . وكان هذا هو بيير الذى هداه افلاطون كارايف الى طريقة النجاة من جحيم ١٨١٢ .

وأضفى تولستوى مظهرا قاتبا لتصوره لشخصه نتيجة لاسرافه فى الإمانة ، ويكاد هذا الأثر يشبه رقصات الموت « المكابر » على غرار ما نراه.

في رفوف مذابح الكنائس الأسبانية من صور تعرض نفس الشخصيات وتصورها وهي تنتقل من العز والأبوة إلى أن توارى التراب ، مارة بجميع أطوار التحلل . وتراجعت مخيلة الروائي خلال هذه الفصول الأحد عشر أمام ذكريات تولستوى الانسان ومعتقدات المصلح . وتبدو فقرات كثيرة من الفقرات السردية في الحرب والسلام أشبه بطبعة أبكر من الذكريات التي سطرها تولستوى بين ١٩٠٢ و ١٩٠٨ . اذ يعد قبول نيقولاس روستوف لديون الكونت اليا كأنه صورة موازية لسيرة والد تولستوى ، الذي أمضى هو الآخر سنوات عسيرة برفقة « أم عجوز اعتادت على الترف ، وأيضاً برفقة شقيقة وقرينة أخرى » ، ففي ذكرياته حدثنا تولستوى عن جدته التي اعتادت الجلوس على الديفان وترص أوراق الكوتشينة أمامها ، وتتناول من حين لآخر قبضة من النشوق من علبتها الذهبية « وتعود لنا الكوتشينة والعلبة بعينها » وفيها صورة الكونت على الفطاء « في الفصل الثالث عشر من التذييل . وتعد لعبة الأطفال في بالدهيل تذكرة مباشرة بلعبة « المسافرين » التي كانت تجري في ياسنايا بوليانا (مقر ضيعة تولستوى) . وفي التذييل الأول كان تولستوى يؤدي التحية لتاريخ الأسرة بعد أن نهل منه ببراعة وابتكار من خلال السياق الرئيسي للرواية .

وكما هو الحال في كل عالم الرواية عند تولستوى اشترك عنصر النعالم بدور مهم . ففي بيانه عن ادارة نيقولاس لبالدهيلز ويوميات الأميرة ماري والصورة الشخصية لبيير وزواج ماري ، صبغ تولستوى بالصبغة الدرامية نظرياته في الهندسة الزراعية والتربية والعلاقة الصحيحة بين الرجل وزوجته ، ومن هنا جاء المظهر المثير للحيرة الذي اتخذته ناتاشا الجديدة . فقد لاحظ شحوبها (وبهدلتها) وغيرتها وإثارتها للنكد ، بسخرية الشاعر وحدته ، ولكنه قدم من خلالها بعض المعتقدات التولستوية الأساسية ، ودفعنا إلى اقرار عدم مبالاتها المطلقة بالأناقة والملاطفة التي تحرص نساء المجتمع الراقى - تقليديا - على الحفاظ عليها بعد زواجهن . ودفعنا أيضا إلى أن نقر مسلكها نحو المعايير المتشددة للوفاء في الزواج ، وأن نعجب باستغراقها المطلق في دقائق تنشئة الأطفال والحياة الأسرية . ويقول تولستوى : « ان الغاية من الزواج هي تكوين الأسرة ، لأن من يرغب الحصول على عدة زوجات ومن ترغب الحصول على عدة أزواج ربما حصلوا أو حصلن على جانب أكبر من المتعة ولكنهم سيحرمون في هذه الحالة من ميزة العائلة » . وجسمت ناتاشا في التذييل هذا الاعتقاد ، ويعد التصوير الكامل لبالدهيلز من الدراسات التي تصور الحياة الكريمة التي تحدث عنها تولستوى تفصيلا في آنا كاريننا وفي الكثير من كتاباته الأخيرة .

غير أن مكونات السيرة الذاتية والأخلاقيات بالرغم من تفسيرها لطابع التذليل الأول ، إلا أنها لم تفسر كيف ظهرت ولا أثرها الكامل ، إذ يكمن وراء تأثيرها متابعة السعى المتعمد عن الحقيقة على حساب الشكل الفني . ويعبر تذييل « الحرب والسلام » والملحق عن اعتقاد تولستوى باستمرار الحياة ، وبأنها جزء من كل ، وفي حالة تجدد مستمر . . . ويعد تقليد إرخاء ستار « الختام » ، أو إعلان انتهاء الأحداث وتضايف جميع خيوط الرواية في نسيج واحد أساءة للواقع ، إذ يحاكي التذليل الأول ما يستلبه الزمان . ولعل الحكايات الخرافية وحدها هي التي تنتهي في الصورة المصطنعة للشباب الأبدى والمشاعر الأبدية . وعندما عمد تولستوى إلى تعميم ذكرياتنا النيرة عن بيير وناتاشا وقربنا من روائع الروتين النفاذة وربابته في بالدهيلز ، فإنه قدم مثالا لواقعيته الرائدة . فهناك أنماط من الرواية تخضع بالضرورة لقواعد السيميائية والأبعاد المسيطرة ، وينتهي فيها مجرى الأحداث في جلبة التناسق ، ويتجسم هذا التصور في إحدى روائع ناكزى (*) عندما يعيد المؤلف شخص دماه إلى صندوقها . وبحكم الضرورة لابد أن يلجأ الكاتب الدرامي إلى تقديم نهاية شكلية وإلى التأكيد « بانتهاء حكايتنا الآن » ، ولكن الأمر مختلف عند تولستوى . فشنخوصة تشنخ وتضارب بالوحشة والغم ، ولا تتحقق لها السعادة حتى فيما بعد . وغير خاف أنه كان على علم بضرورة وجود فصل آخر حتى في أطول الروايات ولكنه رأى في هذه « اللابدية » تشويقها وسعى لتوحيها بأن جعل نهاياتها تبدو وكأنها مقدمات . ففي إطار كل صورة ، وفي سكون كل تمثال وفي الغلاف الخارجي لكل كتاب هناك قدر من الهزيمة والاعتراف بأن محاكاة الطبيعة يعنى بترها ، ولكننا لا نشعر بهذه الحقيقة عند تولستوى أكثر من أي روائي آخر في أغلب الظن .

وفي مقدورنا اكتشاف بدايات آنا كاريننا في الأجزاء الختامية من « الحرب والسلام » . إذ تعد حياة نيقولاس في بالدهيلز ، وعلاقته بالأميرة ماري تخطيطا تمهيديا لصورتى ليفن وكيتى . وهناك بالفعل تلميحات تقريبية للموتيمات التي ستجيء فيما بعد . فلقد شعرت الأميرة ماري بالحيرة ، لأن نيقولاس بالذات كان من الواجب أن يشعر بحيويته وسعاده عندما استيقظ في الصباح عند الفجر وأمضى الليل يطوله في الحقول أو أرض المدرس ، ثم عاد بعد بذر البذور أو جمع الحصاد لتناول الشاي . وقضلا عن ذلك ، فإن الأطفال الذين التقينا بهم في « التذليل الأول » قد أعادوا إلينا بعضا من الاحساس بالنضارة التي قضى عليها تولستوى

تبعاً لخطوات محسوبة عند من يكبرونهم منا • فائدة نيقولاس ذات السنوات الثلاث ناتاشا تكاد تبدو صورة مطابقة من عمتها ، كما عرفناها فيما سبق ، فهي سوداء العينين ووقحة وسريمة الحركة وتتمتع بصحة جيدة • وكان ما حدث كان تناسخاً في الأرواح • فبعد عشر سنوات من الآن سنرى ناتاشا الثانية تقتحم حياة الرجال بجرأة متوقدة تميزت بها بطلانة رواية الحرب والسلام • وبولكونسكى أيضاً شخصية تتهاى للنهوض بدور البطولة فى رواية جديدة ، فنحن نرى صسلته الصعبة بيقولاس روستوف وجبه لبيير • ويعاود الأمير أندرو الظهور فى دور نيقولاس الشاب الذى سيصل بالرواية الى نهايتها •

وسبق أن تشاجر فى الحرب والسلام كل من روستوف وبيير ودينسوف حول السياسة فى مشهد شبيه بمشهد المطارحات اللادعة فى القسم الختامى من أنا كاريننا • ولكن من ناحية النسيج الروائى ، بدت الواقعة أشبه بقنطرة تمتد عبر فترة زمنية طويلة فى عمل تولستوى ، ولقد تضمنت تلميحاً لمؤامرة ديسمبر ، وكان تولستوى ينوى تأليف رواية تدور حولها قبل أن يقدم على تأليف رواية الحرب والسلام • غير أننى أستطيع أن أضمن أيضاً تضمن هذا الفصل النوازع الأولى للاتجاه نحو تأليف الرواية التاريخية والسياسية عن عهد بطرس الأكبر ، والتي شغلت عقل تولستوى بين نهاية رواية الحرب والسلام ١٨٦٩ وبداية أنا كاريننا ١٨٧٣ •

فبالقدور اذن النظر الى هذا التذييل من ناحيتين • ففي عرضه الآكالى لزيجتي روستوف ويزوكوف ، تم التعبير عما يقترب من الواقعية الباثولوجية (المرضية) وانشغاله بعملية الزمان وبفضله لالتزام الكياسة الأسلوبية وتجنب المسائل الحساسة (*) غير أن التذييل الأول يتضمن أيضاً اعتقاد تولستوى بوجوب اتجاه الشكل السردى لمحاكاة اللامتناهى - يعنى ما لا يكتمل - فى التجربة الفعلية ، كما يبين من تركه الجملة الأخيرة فى الجزء الروائى من الحرب والسلام بلا اكتمال • وعندما يتذكر نيقولاس بولكونسكى أباه الميت فانه يقول لنفسه : « بلى اننى سافعل شيئاً ما سبرى عنه حتى هو • • • » • والنقاط الثلاث قد أصابت الهدف المنشود • فهذه الرواية التى قللت انسياب الواقع وتنوعه من غير المقدور أن تنتهى عند تاريخ محدد •

ولاحظ المؤرخ الأدبى الروسى الأمير ميرسكى (**) أن هذا المثل أيضاً يدفعنا الى عقد مقارنة بين الحرب والسلام واللياذة تزيد من

استنارتنا • ففي الرواية ، كما هو الحال في القصيدة الملحمية « لا شيء ينتهي ، ويتدفق تيار الحياة » • وبطبيعة الحال ، من الصعوبة بمكان الاعتراف بوجود نهاية في القصائد الهوميرية (٥) • ورأى أرسطو أراخوس أن الأوديسا تختتم بالبيت ٢٩٦ من الكتاب الثالث والعشرين ، ويتفق عدد كبير من العلماء المحدثين على أن ما تبقى لا يزيد إلى حد ما عن كونه مجرد إضافات أو زوائد غير منطقية • وثمة أيضا الكثير من الشك في نهاية الإلياذة ، كما هي موجودة معنا الآن • ولست مهتما للتصدي لمثل هذه المسائل التقنية الخلافية الكبرى ، ولكن بعض التضمنات وأثار الأعمال التي تنتهي بتعليق الفعل ، دون وصوله إلى نهاية واضحة • وعبر لوكاش عن هذا المعنى بقوله :

« فهناك بدايات تحي في وسط الملاحم الهوميرية ونهايات لا تحي في الختام ، وترجع بواعث ذلك إلى عدم اكتمال المزاج الملحمي الحق بالبناء المعماري الشكلي • إذ لا يؤدي اقحام عناصر غريبة في الملحمة الحق إلى أحداث أي خلل في التوازن ، لأن جميع الأشياء في الملحمة تحيا حياتها وتخلق نهايتها المناسبة ، واكتمالها من أهميتها المتكاملة » (٦) •

ويتذبذب عدم الاكتمال في عقولنا ويخلق احساسا بانطلاق بعض الطاقات خارج العمل ، والتأثير موسيقي في روحه ، كما لاحظ فورستر على وجه اللغة في اشارته إلى الحرب والسلام : « فيا له من كتاب مهوش ، إلا أننا عندها نقرؤه . نشعر بتؤخفات أو تكلفات كبرى تتردد في آذاننا • وعندها ننتهي من قراءته ، نشعر كأن كل جزء منه — حتى قائمة الاستراتيجيات — قد سبقنا إلى وجود أعظم مما كان ميسورا آنئذ » (٧) •

ومن المحتمل أن تكون أكثر الفقرات خفاء في الأوديسا هي الفقرة التي نتعرف منها على الرحلة التي قدر لأوديسوس أن يبحر فيها إلى أرض لا يعرف فيها الناس أي شيء عن البحر ، ولم يتذوقوا قط ملوحته • ولقد تنبأ تيرسياس بمصير هذه السفينة في معرض حديثه عن الموت • وأنبأ بنلوبى بها بعد لحظات من التقائهما ، بل وقبل مضاجعته لها • واعتبر بعضهم هذه النبوءة خروجاً عن النص ، ورأى آخرون فيها مثلاً جلياً للافتقار إلى الخيال وللأنانية الباردة التي اتهم بها أوديسوس ، واني أفضل تصورها كمثال لطريقة الاعتراف بدور القدر التي تميز بها

(٥) الفصل المناقشات الواضحة لهذه المسألة المحيرة وردت في كتاب

The Homeric Odyssey : Denys Page. (اكسفورد ١٩٥٥) •

(٦) جورج لوكاش — نفس المرجع •

(٧) Aspects of the Novel — E. M. Forster. نيويورك ١٩٥٠ •

هوميروس ولصدق الرؤية عنده ، والتي هيمنت على القصيدة حتى في لحظات الشجى الكبرى ، والفكرة ذاتها لها حالة من السحر العتيق . ولقد فشل العلماء حتى الآن فى التعرف على أصلها ومعناها الدقيق . اذ يعتقد جريل جرمان أن الفكرة الهوميرية تمثل ذكريات أسطورية آسيوية عن مملكة محصورة بموانع طبيعية وحافلة بالخوارق ، ولكن أيا كان أصلها أو موضعها الصحيح فى القصيدة فى شمولها ، إلا أن تأثير الفقرة لا يمكن الخطأ فى تقديره . فلقد فتحت الباب على مصراعيه للبحار المجهولة وأبواب قصر أوديسوس ، وحولت نهاية القصيدة من حكاية خرافية الى صابجا لم نتعرف منها على أكثر من جزء صغير ، وفى نهاية الحركة الثانية من كونسرتو الامبراطور لبيتهوفن نسمع فجأة اللحن الصاعد المنطلق للرونندو وكأنه آت من بعيد . وبالمثل فى ختام الأوديسا فاننا نرى صوت المنشد وهو ينتقل الى بداية جديدة . وظلت حكاية الرحلة الأخيرة لأوديسوس للمصالحة سرا مع بومبيدون تتردد عبر القرون من خلال الكتب الأدبية الهوميرية الزائفة وسنيكا الى أن وصلت الى دانتي . ولو صبح أن للأوديسا نهاية لكان أفضل ما يعبر عنها هو الرحلة المأسوية صوب عواميد هرقل ، والتي أعيد ترديدها فى الكانتو ٣٦ من جحيم دانتي .

وتنتهى كل من الإلياذة والأوديسا - كما يعرفهما القاريء الواسع الثقافة - فجأة وسط تلفق الأحداث . وبعد أن نذب الطرواديون وتجمعوا على عظام هكطور استؤنفت الحرب . وعندما ينتهى الكتاب الرابع والعشرون يرسل الكشافون لمنع حدوث أى هجوم مباغت . وتختتم الأوديسا بنهاية مصطنعة غير مقنعة وبعد هدنة بين عشيرة أوديسوس وأولئك الذين ينتقمون من الشاكين . ربما لا تكون هذه النهايات هى النهايات الصحيحة ، ولكن جميع الأدلة الميسورة توحي بوجود تضوؤ كل قصيدة ملحنية أو دورة من الأشعار على أنها مجرد عنصر من العناصر التى تتألف منها الصابجا الأكبر . وفى حالة كل من شعراء الملحبة اليونانيين وتولستوى لابد أن يقع المصير الذى يشكل نهايات شخصيهم خارج نطاق معرفة الفنان أو فبواته . وهنده فكرة أسطورية ، وإن كانت أيضا واقعية الى درجة متسامية . وفى الأشعار الهوميرية وروايات تولستوى على السواء يلاحظ تماثل الحافات النهائية التى رسمت بطريقة تقليدية فى الاقتناع .

وهكذا نرى جميع مقومات فن تولستوى تتضافر لتخفيف أثر الحاجز الذى لا علاج له بين واقعية عالم اللغة وواقعية عالم الحقيقة . وقد اعتقد كثيرون أن تولستوى نجح نجاحا فاق أى روائى آخر ، وكتب هيو والبول فى مقدمته الشهيرة ، للطبعة التى ظهرت بمناسبة مرور مائة سنة على نشر الحرب والسلام :

« لقد حملنى بير والأمير أندرو ونيقولاى وناتاشا بعيدا الى عالمهم الحى ، انه عالم يتفوق فى نصيبه من الحقيقة على العالم المضطرب القلق الذى أعيش فيه بنفسى .. ان هذا الواقع هو السر النهائى الذى لا يمكن تعريفه » .

ان هذا الواقع أيضا هو الذى أسر لب الشاعر الانجليزى كيتس عندما تخيل نفسه يصيح فى الخنادق برفقة آشيل .

٧

فى كتابات تولستوى الأخيرة عن الفن ، أى فى مقالاته العنيدة والمنهجرة لذاته (الانتحارية) - وان كانت من المقالات المثيرة على نحو غريب ، وصف تولستوى هوميروس بالطلسم أو اللغز . وإلى النهاية ، وقفت الأشعار الهوميرية حائلا بينه وبين نفوره الشامل من الأوثان ، فسمى بوجه خاص للتفرقة بين التصوير الزائف للواقع ، والذى ربط بينه وبين شكسبير ، والعرض الصادق الذى ظهر نموذج له فى الإلياذة والأوديسا . وحدد اعتمادا على شعور بالثقة والجلال ، تجاوز نية الفطرسية ، موضعه فى تاريخ الرواية ، وقال ان بالأمكان مقارنته بشكسبير فى تاريخ الدراما . وبهوميروس فى تاريخ الملحة . وحاول اثبات عدم استحقاق شكسبير لهذه المكانة . غير أن هجومه كشف عن حالة المبارز للذى يبحث عن غريم مساو له .

وبإين تولستوى بين شكسبير وهوميروس فى الموضع الخامس من مقاله عن شكسبير والدراما . ويستحق هذا المقال أن يوصف بالبحث الشهير ، وان كان قد قرئ أكثر مما فهم (٨) ، ومن بين الأبحاث الجادة القليلة لهذا الموضوع محاضرة لويلسون نايت ، وبحث آخر لجورج اورويل بعنوان « لير وتولستوى والأحقق » . ويفتقر البحثان الى الاستيفاء . اذ اعتمد بحث نايت رغم جدة تبصره على تفسيره الشخصى الى حد كبير لما عناه شكسبير والرمزية ، أى لم يمن عناية حقيقية بلواقع تولستوى ولم يشر الى دور الشعر الهوميرى فى حجج تولستوى . أما اورويل فقد غالى فى تبسيط القضية لصالح مجادلاته الاجتماعية .

(٨) مقال George Gibian بعنوان Tolostoi and Shakespeare الناشر

Gravenhage ١٩٥٧ - وقد حملنى عندما كان الكتاب تحت الطبع .

ولب المقال هو قول تولستوى « أنه عندما يقارن شكسبير بهوميروس يبرز على نحو حيوى الفاصل اللامتناهى الذى يفصل الشعر الحق عما هو تقليد له » . وتكمن وراء هذا الحكم تجارب وأهواء تجمعت طيلة حياة تولستوى . ولن يكون بمقدورنا الحكم عليه اذا أخفقنا فى ادراك مدى استناده استنادا مباشرا على تصور تولستوى للمنجزات التى أبدعها . وعلاوة على ذلك ، فقد تركز هذا الحكم على تعبير مفرد ، هو ما يترأى لى كتعارض كامن بين فن تولستوى وفن دوستويفسكى .

وأول ما يجب أن يفهم هو نظرة تولستوى الى المسرح . فلقد دلت على نزوع الى البيورتانية . اذ رأى فى التصميم المعمارى لدار المسرح رمزا وقحا للعنصرية الاجتماعية والتظاهر بالركة والاناقة عند أبناء الطبقة الراقية من أهل المدن . أما ما هو أبشع من ذلك فكان اكتشاف تولستوى لفن التصنع والتظاهر الذى يعد العمود الفقارى للتمثيل المسرحى والتشويه المتعمد لقدرة البشر على التفرقة بين الصدق والزيف وبين ألوههم والواقع . وفى أحد كتبه ويدعى فارك - حكاية للأطفال ذكر فيها أن هؤلاء الأطفال بحكم طبيعتهم الصادقة وبحكم علم سبق تعرضهم للفساد من المجتمع يرون المسرح مثيرا للسخرية وغير مستصوب . على أن تولستوى رغم شجبه للمسرح ، فانه انبهر به أيضا ! . ففي عدة رسائل الى زوجته كتب فى شتاء ١٨٦٤ يفشى سر اضطرابه : « لقد ذهبت الى المسرح . ووصلت الى هناك عند نهاية الفصل الثانى . وبحكم انتمائى الى الريف وقلة خبرتى بالمسرح ، فانه بدا لى دائما غريبا ومفتعلا وزائفا . ولكن بعد أن يعتاده المرء ، فانه يشعره بالمتعة » . وفى مناسبة أخرى ، كتب عن إحدى زياراته للأوبرا : « لقد استمتعت فيها الى درجة كبيرة بكل من الموسيقى والفرجة على جمهرة الحاضرين رجالا ونساء . فقد أدهشونى كنماذج مختلفة لمعشاق الأوبرا » .

غير أن نظرة تولستوى الى المسرح ظهرت فى صورة أوضح فى رواياته . اذ ارتبط المسرح فيها بحالة ضياع الوعي الأخلاقى . واضطلع المسرح فى روايتى « الحرب والسلام » وأنا كارينا بنور موقع الأزمات الأخلاقية والسيكولوجية فى حياة الأبطال والبطلات . ففي مقصورات الأوبرا ، تعرفنا على ناتاشا وأنا (كما حدث بالمثل لايمافوفارى) ورأيناها فى حالة مضجرة ومتناقضة . ويرجع تولستوى خطورة المسرح الى حقيقة تناسى المتفرجين الطبيعة المتعقلة والمصطنعة للعرض الأوبرالى ، وقسامهم بتقمص المشاعر الخاصة بالمسرح وبهرجته . ولعل ما قصته ناتاشا عن زيارتها للأوبرا فى الكتاب الثامن من الحرب والسلام صيغة مصغرة من النقد الهجائى ؛

« تتألف أرضية المسرح من ألواح ناعمة الملمس • ووضعت في جوانب المسرح بعض كرتونات ملونة تمثل الأشجار • وبسطت في الخلف قطعة من القماش فوق الألواح • وجلست بعض الفتيات في صرة المسرح يرتدين (بلوزات) حمراء و (جونلات) بيضاء • وجلست فتاة مقرطة في السمنة ترتدي رداء حريريا أبيض وحدها على دكة واطية وضعت خلفها قطعة من الكرتون الأخضر ملتصقة بالدكة (لعلها تمثل الشجر) وغنى الجميع سويا • وبعد أن انتهين من الغناء توجهت ذات الرداء الأبيض صوب الملحن ، كما توجه أيضا رجل يرتدي سروالا محزقا من الحرير ملتصقا برجليه القويتين ، ويمسك ريشة وخنجرا ، وبدأ في الغناء والتلويع بذراعيه •

والسخرية المقصودة واضحة • فما أشبه ما روتها ناتاشا بحالة شخص أحرق يروى موضوع فيلم صامت ! • واتسمت استجابة ناتاشا الميدئية بصحتها : « فلقد أدركت كل ما يراد عرضه ، رغم اتسامه بالزيف والتكلف ، والابتعاد عن المألوف مما جعلها تشعر بالحجل نيابة عن الممثلين » • ثم شعرت بعد ذلك « بالاستمتاع بالفرجة على ما يفعلون » • ولكن شيئا فشيئا وقعت في غوايتها للمسرح « وخضوعها لحده حتى باتت لا تدرك من هي وأين هي ، أو ما الذي يجري أمامها » وفي هذه اللحظة ظهر أناتول كوراجين : « وكان سيفه ومهموزه يجلجلان بصوت خافت ، وذقنه الوسيمة المعطرة مرتفعة » ، ورأت الشخص المثير للسخرية على المسرح « وهم يجرون العذراء ذات الرداء الأبيض ، ثم استبدلته برداء أزرق » ، وهكذا قللت أحداث الأوبرا على نحو مضحك خطة أناتول لخطف ناتاشا • وفيما بعد ظهر في العرض رقص منفرد تولاه رجل « ذو رجلين عاريتين يقفز عاليا ويلوح بقدميه بسرعة » (ان هذا الشخص هو ديپورت الذي يتقاضى ستين ألف روبل سنويا مقابل عروضه المسرحية) • وانزعج تولستوى من فداحة هذا المبلغ (*) ، وأيضا من ابتعاده عن الواقع ، ولكن ناتاشا لم تعد تشعر بأية غرابة من هذه الناحية ، ونظرت بارتياح وابتسمت مبهجة • وقرابة نهاية العرض اشتدت عدم قدرتها على التمييز :

« فكل ما يحدث أمامها قد أصبح يبدو في نظرها الآن طبيعيا • ولكن - من جهة أخرى - لم تعد جميع أفكارها السابقة عن خطيبتها أو الأميرة ماري أو الحياة في الريف تعاود الظهور الى خاطرها • » •

وكلمة « طبيعي » لها معنى حاسم هنا - فلم تعد ناتاشا تميز بين الطبيعية الحقبة - يعنى الحياة في الريف - ، والصحة العقلية التي تترتب

(*) كم انت رجل طيب يا تولستوى • ان بعض الفنانين يتقاضى عن الحفل الواحد ١٠٠٠٠٠ ما يتوف عن نصف مليون من الدولارات !

عليها ، وبين الطبيعة الزائفة التي تعرض على المسرح . وتوافق اخفاقها في تحقيق ذلك هو وبدايات استسلامها لكوراجين .

ويتداعى الفصل الثانى فى هذه المسرحية القرية من المأساة هو وفن الدراما . فلقد ألح أناطول كوراجين على اعلان خطبته اليها أثناء السهرة فى منزل الأميرة هيلين . ولقد أقيمت هذه السهرة تكريما للمثلة التراجيدية الرموقة مدموازيل جورج ، التى ألقت بعض أبيات من الشعر الفرنسى يصف حبها الأثم لابنها . وجاءت الإشارة الى فيدرا لراسين بعيدة عن الدقة ، ولكن المقصد واضح . فلقد بدت « فيدرا » لتولستوى « غير طبيعية » لدرجة عميقة ، لما فيها من شكل نمطى ولوضوعها الذى يدور حول سفاح القربى . ولكن بعد ان اندمجت ناثاشا فى العرض أحست بأنه حملها بعيدا الى عالم اللامعقول ، « الذى تتعذر فيه التفرقة بين الخير والشر ... » ، اذ يؤدى الايهام الدرامى الى القضاء على احساسنا بالفروق الاخلاقية » .

والموقف فى آنا كاريننا مختلف . فعندما توجهت آنا للأوبرا لصالح باقى زمرتها ، فانها كانت تتحدى المجتمع فى أقدس أسسه . ولم يقر فرونسكى مسلكتها . ولأول مرة نلاحظ فقدان ولعه بها لنضارتها واحساسه بما يكمن فيها من سر خفى ، والحق لقد كان فرونسكى ينظر اليها من نفس منظور « الموضة » والتقاليد التى كانت تسعى لتحديها . وانتهرت مدام كارتازوفا آنا بقسوة ، وعلى الرغم من انتهاء السهرة بالصلح بين العاشقين ، إلا أن المستقبل المأسوى بدت بوادره تلوح فى الأفق . لقد نبغ ما فى المشهد من سخرية بالغة من المكان الذى وقع فيه . فلقد أدان المجتمع آنا كاريننا فى نفس الموضع الذى يصل فيه المجتمع الى أوج طيشه واستفراقه فى الوهم .

نعم لقد كان عنصر الايهام فى المسرح هو الذى استحوذ على عقل تولستوى . ولا يزيده المقال الخاص بشكسبير والدراما عن مقال واحد بين محاولات عديدة للتصدى للمشكلة . وسعى تولستوى لفهم أصل الايهام المسرحى وطبيعته ، والتفرقة بين مختلف مذاهب الايهام . ثانيا - لقد رغب التأكد من أن المحاكاة الدرامية ستتركز على تعزيز رؤية للحياة تتسم بالواقعية واحترام القيم الاخلاقية ، وتتجه اتجاها دينيا فى نهاية المطاف ، واتسم الكثير مما كتبه فى هذا الموضوع بجفافه ولذوعته القاسية ، ولكنه يلقى ضوئا على عالم الرواية عند تولستوى ، وعلى المباشرة بين الاتجاه الدرامى والاتجاه الملحمى .

وفى الجزء الأول من نقده ، جنح تولستوى الى القول « بأن مسرحيات شكسبير عبارة عن نسيج من السخف اللامعقول ، وأنها تصدم العقل ،

وتبتعد عن الذوق السليم ، ولا تشترك على أى نحو هي والفن أو الشعر » .
ولقد تعلق منطق تولستوى بفكرة ما هو « طبيعي » ، فبدت له أجوبكات
شكسبير غير طبيعية ، وشخصه تتكلم بلغة غير طبيعية » . اذ لا يقتصر
الأمر على عدم استطاعة هؤلاء الأبطال التحدث بها ، بل ولا يعقل أن يكون
أى أناس حقيقيون قد تحدثوا بهذه اللغة فى أى مكان » . وتتصف
المواقف « التى يوضع فيها شخص شكسبير بالتعسف وابتعادهم عن
الطبيعة بحيث يعجز القارئ أو المتفرج عن التعاطف مع معاناتهم ، أو حتى
الشعور بالاهتمام أو الشغف بما يقرأ أو يسمع » . ويتدعم هذا النقد
من حقيقة كون شخص شكسبير « يحيون ويفكرون ويتكلمون ويعملون
بطريقة لا تتوافق مع أى زمان أو مكان معروفين لنا » . وعنده تولستوى
الى توثيق هذا الزعم فأشار الى عدم وجود بواعث متماسكة فى مسلك
اياجو ، وقدم تحليلا شاملا للملك لير .

ولكن ما سر اختيار تولستوى « للملك لير » ؟ ان هذا يرجع - من
ناحية - الى أن الأجبوتة الفعلية لمأساة الملك لير من بين أكثر أجبوتات
شكسبير اغراقا فى الفانتازيا ، ولأنها احتوت على أحداث أو وقائع -
كحادث القفز من جرف دوفر- تشدد للانتباه وتحللت توترا حتى عند
القادرين على تعليق رغبتهم فى عدم التصديق . بيد أن هناك أسبابا أخرى
تنقلنا قريبا من أكثر مقومات عبقرية تولستوى خصوصية وغموضا . فلقد
ركز جان جاك روسو (*) فى أحد كتبه هجماته القاسية على كتاب كاره
المجتمع لمولير ، لأنه اكتشف فى شخصية السبيست شخصا قريبا بدرجة
مقلقة من الصورة التى تخيلها روسو عن نفسه ، وكان يهتز بها . والظاهر
أن هناك احساسا بالقرابة كان موجودا بين تولستوى وشخصية الملك
لير ، وتأثرت به حتى أبعد ذكرياته . فهناك وصف لاجدى العواصف فى
الفصل الثانى من كتاب « الطفولة والصبا والشباب » عندما كانت سخائم
نفسه فى أعلى طبقات الغضب :

« وعلى حين غرة ، ظهر مخلوق بشرى يرتدى قميصا مهلهلا قذرا ،
وأوداجه منتفخة بلا مبرر ، ورأسه عارية مرتجفة ، يكسوها شعر قصير جدا
وله ساقان ملتويتان خاليتان من العضلات ، وله يدي معوقة دفعها قدما الى
البريشكا » .

وقال : « ياس . ي . يدى ! امنح الكسيح شيئا ما من أجل يسوع » .
وكان صوته ينم عن المعاناة ، وينحنى عند كل مقطع من مقاطع كلماته .
ويكاد يلمس الأرض » .

ولكن ما كدنا نبدأ حتى أبرقت السماء بوهج يخطف الأبصار ، وامتلأ
الأخنود بنور الغضب فتوقف الحصانان ، وعلى الفور أعقب ذلك صوت
الرعد مما أشعرونا بأن السماء تكاد تقترب من الاطباق على الأرض » .

وبين هذه الواقعة والذكرى ، هناك الفصل الثالث من الملك لير .

ان ما زاد الشعور قوة بوجود هوية — كما لاحظ جودج أورويل —
هو الاشارات العديدة للملك لير في مراسلات تولستوى . وهناك في
التاريخ الفعلي القليل من اللحظات القريبة من عالم الملك لير والتي تفوق
في دراميتها اللحظة التي هجر تولستوى المسن فيها بيته — وان كان
محاطا بالمهابة والوقار — وخرج في الليل باحثا عن العدالة ، ومن ثم
فلست قادرا على استبعاد الانطباع بوجود عنصر غامض من الغضب وراء
هجوم تولستوى على « الملك لير » . انه غضبة انسان رأى ظله منعكسا
فى عمل من أعمال الفن الأسود ، يحمل نبوءة ونذيرا . وفى لحظات الايماء
والتعرف على الذات ، شعر تولستوى — وهو سيد من يتخيلون الشخص
الدرامية — بانجذاب نحو شخصية لير ، ولا بد أن يكون قد أحس بالقلق
عندما اكتشف فى مرآته الشخصية التى خلقها عبقرية منافسة . هنا
نصادف شيئا أشبه بغضبة امفثريون العتيذة الحائرة عندما اكتشف وجود
شيء ما له دور أساسى فى حياته ، يحيا خارج نفسه — حتى لو كان هذا
الشيء أحد الالهة .

وأيا كانت دوافعه على وجه الدقة ، فقد كرر تولستوى باصرار
النقطة الواضحة الخاصة بوجود أحداث فى الملك لير منافية للعقل ، بل
ولا تقبل التفسير . ولو أن ويلسون نايت دقق فى الحجة لما قال ان
(تولستوى) « يعانى من التفكير الواضح » . غير أن تولستوى لم يشجب
الدراما عند شكسبير لمجرد كونها متكلفة وبعيدة عن الطبيعة . فلقد حالت
عظمته الفاتكة وبصيرته النفاذة ككاتب دون علم ادراكه تجاوز رؤى شكسبير
معايير واقعية المفهومية الدارجة (الكومن سنس) ، وانصبب اتهامه على
شكسبير « لكونه عاجز عن اشعار القارئ بالايهام الذى يمثل الشرط
الأساسى للفن » . وهذا الحكم غامض حتى لو رجع ذلك الى كونه ترك
« هذا الايهام » بلا تعريف . ويكمن وراء هذا الغموض فصل بالغ التعقيد
فى تاريخ الاستطابق ابان القرن الثامن عشر والقرن التاسع عشر . فلقد
عانت الأمريين عقليات بصيرة ومتنوعة مثل هيوم وشيبلر وشلنج
وكولريدج ودى كوينسى بحثا عن أصل « الايهام » الدرامى وطبيعته .
وسعى كثيرون من أعلام الاستطابق من أصحاب الأسماء الطنانة ممن فحص
تولستوى نظرياتهم فى كتابه ما هو الفن لتحديد « القوانين » التى تحكم
تجاوبنا السيكلوجى وما يلور فى المسرح ، ولم يهتموا الا للقليل مما له
قيمة . وعلى الرغم من الغزوات الموقفة التى حققها علم النفس الحديث

لفهم مشكلة « اللعب » والفانتازيا ، الا أننا لم نتقدم قيد أنملة . فما الذى يدفعنا الى الاعتقاد فى حقيقة أية رواية ألفها شكسبير ؟ وما الذى جعل أوديب أو هاملت يملوان مثيرين لنا بعد مشاهدة عروضهما عشر مرات بنفس مقدار الاثارة الذى شعرنا به فى العرض الاول ؟ . وكيف يمكن أن يتحقق التوتر بلا مفاجآت ؟ لا أحد يعرف ، ولقد فضح تولستوى حججه عندما استعان بفكرة غير محددة عن « الإيهام الخفى » .

وأسفر المقال برمته عن شكسبير والدراما عن مفارقة . اذ بدت مسرحيات شكسبير لتولستوى ، بعد الفحص والتحصيل ، عبثا وابتعادا عن الأخلاق ، أما قدرتها على الغواية فمسألة مسلم بها ، وسلم تولستوى بهذا الرأى عندما اعترض عليها اعتراضا حادا . وهكذا اضطر الى التسليم بوجود نمطين مختلفين « للإيهام » : أحدهما إيهام زائف مثل الإيهام الذى زاد من غموض احساس ناتاشا بالقيم فى الأوبرا ، والإيهام الآخر « إيهام حق » والنوع الأخير هو الذى « يمثل الشرط الأساسى للفن » . فكيف تتسنى لنا التفرقة بينهما ؟ والرد هو الاعتماد على اخلاص الفنان ، ومقدار الإيهام الذى يمثه فى الأخذات والأفكار المعروضة فى أعماله . وهكذا اشترك تولستوى بطريقة سافرة مع ما سماه بعض النقاد المحدثين : « بالأغلوطة المقصودة » . فلم يشأ فصل الفنان عن مبدعاته ، وفصل الإبداع عن القصد ، ومن ثم شجب تولستوى مسرحيات شكسبير لأنه أدرك وجود عبقرية كامنة فيها التزمت جانب الحيناد فى أحكامها الأخلاقية .

وبذلك لم يختلف تولستوى عن ماتيو أرنولد « فأصر على القول بأن الخاصية المميزة للفن العظيم هى الجدية الفائقة ، وسمو الاتجاه الذى يعكس القيم الأخلاقية أو يقدمها فى شكل درامى » . ولكن بينما نزع أرنولد الى قصر حكمه على العمل الفعلى المعروض أمامه ، رأينا تولستوى يسعى لتحديد معتقدات مؤلف هذا العمل الفنى . فأى فعل من أفعال النقد الأدبى — بالمعنى الذى قصده تولستوى — يرادف الحكم الأخلاقى الذى ينضوى تحته الفنان وأعماله ، وتأثير هذه الأعمال على المتلقين ؟ ومن منظور الناقد الأدبى ، فإن النتائج كثيرا ما تجيء غريبة أو لا تقبل الدفاع عنها دفاعا صريحا . غير أننا اذا نظرنا الى هذا الحكم كبيان عن معتقدات تولستوى الخاصة بما حقق ، وكانعكاس للمزاج الذى أنتج أو أبدع « الحرب والسلام » أو آنا كاريننا ، فسيتبدل لنا المقال عن شكسبير عظيم الإيحاء . فليس من المقدور استيعاده باعتباره مجرد مثل آخر لما يفعله رجل مسن يسعى لتحطيم الأوثان ، التى أشعرته بالغضب . وبلااستطاعة ارجاع بعض تولستوى لشكسبير الى ١٨٥٥ . وعلى الرغم من أن المقال قد ازداد تعقيدا بعد أن أحس تولستوى بالاثم فى عهده المتأخر ووصمه

روائعه بالشر ، فان المقال يمسك تجسيميا لأفكار تبناها بفطرته منذ نعومة
أظفاره واستمرت ملازمة له طيلة حياته .

وباينت احسدى الفقرات التى وردت وسط المقال بين هوميروس
وشكسبير :

« مهما كان الفاصل الزمنى الذى يفصل بين هوميروس وبيننا ، فان
بمقدورنا دون بذل أى جهد أن نتنقل ونرجع الى الحياة التى وصفها .
ويرتد ذلك بصفة أساسية الى أنه بغض النظر عن ابتعاد الأحداث التى
وصفها هوميروس عنا ، الا أنه كان يؤمن بما يقول ، ويتحدث جديا عما
يصفه ، ولذا فانه لم يعده قط الى المباطفة ، ولم يتدخل عنه الاحساس
بالتوازن ، ومن ثم فحتى اذا لم نتحدث عن الشخصوس المتمايزة الى حد يثير
المحجب كاشيل وهكطور وبريام وأوديسوس ، أو نتحدث عن المشاهد
التي تلمس شغاف قلوبنا كوداع هكطور ونهوض بريام بدور السفير وعودة
أوديسوس . . . وهلم جرا ، فان الايذاة برمتها ، والأوديسا أكثر من ذلك ،
تقترب من قلوبنا على نحو طبيعى ، ونشعر فى حضرتها وكأننا عشنا –
وما زلنا نعيش – وسط الآلهة والأبطال . غير أن الأمر ليس على هذا النحو
فى حالة شكسبير . اذ بمجرد اقتضاح عدم إيمانه بما يقول ، وأنه ليس
بحاجة الى الاعتراف بذلك ، وأنه يخترع الأحداث ، فاننا لن نؤمن لا بالأحداث
ولا بالأفعال ، ولا بما يعاينه الشخصوس . وليس هناك وسيلة لاثبات
غياب المشاعر الاستطائيقية عند شكسبير أقدر من عقد مقارنة بينه وبين
هوميروس » .

والحجة مشبعة بالهوى وتدل على الجهل الفاضح اللافت للنظر .
فما الذى يعنيه بقوله ان هوميروس كان أقل اختراعا للأحداث من
شكسبير ؟ وما الذى عرفه تولستوى عن معتقدات شكسبير « وإخلاصه » ؟
غير أنه من البحت الاختلاف مع مقال تولستوى على أساس العقل أو الأدلة
التاريخية . ففى المبحث الفاضل المسمى شكسبير والدراما ، نرى تركيزا
لاحد الاستبصارات التى تميز عبقريته ، وما يجب أن نستبقيه منه هو
الجانب الموجب ، أى اثبات قرابته من هوميروس .

والقول بأن قالب عقلية تولستوى قد صب على نحو جعله ملحميا
بحق (٩) ، وأنه كان يشعر فى عالم الرواية بالفربة والاغراب ، كما قال
لوكاش ، يضئ الزعم بمعرفة أنواع وتكوينات المخيلة الخلاقة بقدر يفوق
ما هو متوافر لنا بالفعل ، ويوحى كتاب البيوتيقا لأرسطو بأنه بالرغم من

(٩) لوكاش – نفس المرجع .

اعتراف النظرية الاغريقية بالعديد من الفروق العملية بين الملحمة والدراما ، الا انها لم تزعم وجود أى اختلاف جذرى بين عقلية شاعر الملحمة وعقلية شاعر الدراما . وأول من أقدم على ذلك هو هيجل الذى كان مقتنعا بوجود فارق بين « شمولية الموضوعات » فى عالم الملحمة « وشمولية الفعل » فى عالم الدراما . وتدل هذه التفرقة على اتباع فكرة نقدية حادة البصيرة تجر فى ذيلها العديد من النتائج الضمنية . فهى تنبؤنا بالكثير عن سر اخفاق أشكال مختلطة مثل امبادوقليس لهلدلين ، أو احدى روايات توماس هاردى ، وتوحى لنا بما اقترفه فيكتور من انتهاكات للمجال المزعم للشاعر الملحمى . ولكن اذا تجاوزنا عن ذلك ، فاننا سنكون حيال أرضية مشكوك فى أمرها .

وما بمقدورنا قوله هو أن تولستوى عندما تأمل فنه تنبه الى المقارنة بينه وبين الشعر الملحمى ، وبخاصة عند هوميروس . فرواياته تمتد فسحة طويلة من الزمان ، ومن هنا يجرى اختلاف أساسى بينه وبين دوستوفسكى . ولعلنا اعتيادا على شيء أشبه بالخطاع البصرى الغريب نربط بين اتساع الزمن وفكرة الملحمة . والواقع أن الأحداث الفعلية المرتبطة ارتباطا مباشرا بالملاحم الهوميرية أو الكوميديا الإلهية (للمائتى) قد تقلصت لدى زمنى قصير لا يتجاوز الأيام أو الأسابيع . وهكذا يكون أسلوب السرد ، وليس الزمان المستغرق هو الذى يفسر احساسنا بالمائلة بين تولستوى وصيغة الملحمة ، فكلاهما رأى الأحداث كأنها تركز الى محور سرى مركزى أشبه باللوب الذى تلف حوله فقرات التذكر والتبوءات التى تقفز بنا الى المستقبل وإلى الاستطرادات . وبالرغم من كل التعقيدات المترتبة على وفرة التفاصيل ، الا أن دينامية الشكل فى الألياذة والأوديسا والحرب والسلام تتميز بالبساطة ، وتعتمد اعتمادا كبيرا على إيماننا اللاشعورى بحقيقة الزمان وحركته المتجهة الى الأمام .

وهوميروس وتولستوى من أعلام السرد وأصحاب المعرفة الغزيرة . ولم يستعينا بالصوت المستقل لشخصية الحكواتى (٢) الذى أدخله رواثيون من أمثال دوستوفسكى أو كوفراد كوسطاء بينهم وبين قرائهم . وليس لدهما المنظور المحدود بقصد كالى نصادفه عند هنرى جيمس فى مرحلة فضجه . فالأعمال الرئيسية لتولستوى (مع استثناء عمل مهم مثل صوناته كرويتزر) يعاد قصها فى صيغة الغائب العتيدة

للقصاص • ولا يخفى أن تولستوى قد اعتبر الصلة بينه وبين شخصه هو صلة المدعى المعارف بكل شيء بمن يبلعهم من خلائق ..

« عندما أكتب أنا بالذات فأننى أشعر فجأة بالاشفاق على أحد الأشخاص فأمنحه صفة من الصفات الحميدة أو أنتزع منه حسنة من شخصية أخرى حتى لا يبلو شهيد القنامة بمقارنته بالآخرين » (١) .

ومع هذا فليس هناك شيء ما من عالم الدمى أو العرائس ، وعروض الدمى عند تاركى فى فن تولستوى • فشخص شكسبير وتولستوى على السواء تحيا بمعزل عن مبدعها • فليست ناتاشا بأقل نصيبا من الحياة من هاملت • نعم انها ليست أقل ، ولكنها مختلفة • انها تحتل مكانة قريبة نوعا من معرفتنا بتولستوى أكثر من المكانة التى يحتلها أمير الدانمرك عند شكسبير • ولا يرتد الاختلاف - فى اعتقادى - الى حقيقة معرفنا ما هو أكثر عن الرواى الروسى مما نعرفه عن الكاتب المسرحى الاليزابيثى • ولكن يعزى الاختلاف - بالأحرى الى طبيعة أشكالهما الفنية وأعرافها • غير أن النقد أو علم النفس لا يستطيعان تفسير كذلك •

واذا عبرنا عن هذه الحالة بلغة هيجل قلنا بوجود « شمولية فى الموضوعات » فى روايات تولستوى ، كما هو الحال فى الملحم الكبرى • وتجنح اللغزما - ودوستويفسكى - بالمثل - الى عزل الشخص عن الأدبية وتقديما عارية بصفة أساسية • فنرى الحجرة وقد جردت من أثاثها حتى تخلو ولا يرتفع فيها صوت يعلو على صوت الأحذية، ولكن فى عالم الملحم، نرى الإمتعة والأدوات تضطجع بلبور مهم • ومن هنا جاء الصموت ، الذى يكاد يقترب من الصورة الهزلية فى سماء ميلتون ، وما فيها من ملهجة تقترب من شكلها الملموس ، ومواد تمويينية لتفذية الملائكة (١) • ولوحات تولستوى حافلة بالتفاصيل ، وتبع بالتفاصيل - وبخاصة بما سماه هنرى جيمس من خلال إحدى ذلاته الكلامية المتنافية للعقل بالسلام والحرب (٢) • فلقد قلم فيها تولستوى مجتمعا كاملا وعصرا بأسره - لا يقل ضخامة واتساعا عن الرؤيا البدائية التى تمتد جنورها فى أغوار الزمان • اذ يمثل كل من تولستوى ودانتى المفارقة التى كثيرا ما يفصح عنها ، وإن كابت أسبابها قلميلا ما تفهم عن وجود أعمال فنية تتسم بلازمنيتها ، ويرد ذلك على وجه الدقة الى أنها مثبتة فى لحظة بعينها من الزمان •

Peace & war..

(*)

(١) رسالة من تولستوى الى ماكسيم جوركى وردت فى كتاب جوركى : ذكريات عن تولستوى وتورجنييف واتسريف • ترجمته الى الانجليزية Katherine Mansfield (لندن ١٩٣٤) •

غير أن هذه النظرية برمتها ، بمعنى محاولة الربط بين روايات تولستوى والشعر الملحمى - وبهوميروس من ناحية أولية - تعرض لصعوبتين حقيقتين بالفعل ، فيبغض النظر عن النتيجة النهائية التى انتهى إليها فكر تولستوى ، فإنه كان مستغرقا بكل مشاعره وطوال حياته فى شخصية المسيح وقيم المسيحية ، فكيف اذن استباح لنفسه أن يكتب فى وقت متأخر مثل ١٩٠٦ « أنه كان يشعر بوجود قرابة بينه وبين الآلهة والإبطال » فى كتاباته هوميروس المؤمنة بتعدد الآلهة أكثر من شعوره بالانتماء الى عالم شكسبير ، الذى رغم حياده الدينى ، الا أنه كان حافلا بعادات الرمزية المسيحية ، والنزاية بها ؟ هنا تصادف مشكلة معقدة لمسها ميرشوكفسكى فى الملاحظة التى استشهدت بها آنفا بأن تولستوى « له روح من ولده وثنيا » وسأعود الى هذه الناحية فى الفصل الأخير .

والصعوبة الثانية أوضح من ذلك . فإذا سلمنا بشك تولستوى العميق فى قيمة المسرح ، وإدائه لشكسبير ، وبالقرابة البينة بين رواياته والملحة ، فكيف نحكم على تولستوى الدرامى ؟ وما يزيده هذا السؤال إثارة للجدل هو حقيقة علم وجود نظير على وجه التقريب لحالة تولستوى - فباستثناء جوته وفكتور هيغو يصعب علينا ذكر مثل آخر لكاتب قدم آيات فى كل من الرواية والدراما . ولا يصلح المثلان للسقارنة البقية بتولستوى ، فما يثير الاهتمام أساسا فى روايات جوته هو مضمونها الفلسفى . أما عن فيكتور هيغو فبمقلوبنا القول أنه رغم كل أمجاده فى عالم الرواية والاحتفاء بها فى المهرجانات الا أنها لا تستأهل أى التفات وإع . فلنحذر لا لنقلد البؤساء ونوتردام تقديرا مماثلا لتقديرنا للمدم بوفارى على سبيل المثال أو لأبناء ومحبين للورنس ، وتولستوى استثناء من هذه القاعدة ، ويزداد هذا الاستثناء إثارة للجدل من تأثير معتقداته الأدبية والأخلاقية .

وأول نقطة جديرة بال تأكيد هى أن تولستوى كان سيحتل مكانة فى تاريخ الأدب لو أنه اقتصر فى الكتابة على دواماته . فهى ليست روافد شاذة من أعماله الأساسية مثلما حدث فى حالة مسرحيات بلزاك وفلوبير أو مسرحية جويس : المنفيون (*) . وكان ما حجب هذه الحقيقة هو تأثير امتياز رواياته ، وأيضا لقرابة أعمال مثل قوة الظلمات والجنة العائشة بالحركة الطبيعية برمتها . وعندما نتأمل نوع الدراما التى ألفها تولستوى فإن أول ما يتبادر لأذهاننا هو هاوبتمان وإيسن وجالسورثى وجوركى وجورج برناردشو . وإذا نظرنا لهذه الناحية بهذا المنظور سنبقى أهمية مسرحيات تولستوى وكأنها تكمن أساسا فى موضوعها وفى عرضها « لأحط أعمال الإنسان » ولحده احتجاجها الاجتماعى ، ولكن ، والحق

يقال فقد ارتدت آثارها للاهتمام إلى ما هو أبعد من مجادلات الطبيعة .
 فمسرحيات تولستوى تجريبية أصيلة كتلك التي كتبها إبسن في أواخر
 حياته . فكما كتب جورج برنارد شو ١٩٢١ : « ان تولستوى
 » تراجيكميديان ونحن نحتاج لوصفه إلى مصطلح أفضل ما لزلنا في
 انتظاره » (٢) .

ولا يوجد سوى القليل من الدراسات المقبولة عن تولستوى كاتب
 الدراما ، ولعل أفضلها استيفاء هي الدراسة الحديثة العهد التي نشرها
 الناقد السوفييتي لومونوف (٣) . وإن استطيع ما هو أكثر من الإشارة
 المختصرة لبعض النقاط الأساسية . فلقد امتد اهتمام تولستوى بالدراما
 إلى معظم حياته الإبداعية . فكتب كوميديتين ١٨٦٣ بعد زواجه بقليل .
 وهناك مشروعات درامية بين أوراقه التي نشرت بعده وحياته ، وعندما
 يتعلق الأمر بدراسة تقنيات الدراما سنرى اتجاه تولستوى نحو شكسبير
 مختلفا بطريقة أخذة عن اتجاهه الذي رأيناه في مقال شكسبير والدراما .
 فقله كان شكسبير بالإضافة إلى جوته وبوشكين وجرجول ومولير من بين
 أعلام الدراما الذين درسهم تولستوى بغاية فائقة ، وكما كتب « فت »
 في فبراير ١٨٧٠ : « كم أحب كثيرا التحليل عن شكسبير وجوته ، والدراما
 بوجه عام » وفي نيتي التفرغ طيلة هذا الشتاء لدراسة الدراما وحدها .
 لقد ألف تولستوى دراما قوة الظلمات عندما كان يناهز الستين
 عاما ، وعندما اشتد الصراع داخله حول قضية الفن والأخلاق . ولعلها
 هي الأكثر شهرة بين جميع مسرحياته - ورأى فيها أميل زولا الذي قام
 بدور ملحوظ في إخراجها لأول مرة بباريس ١٨٨٦ انتصارا للدراما
 الجديدة وبرهانا على قدرة الواقعية الاجتماعية على تحقيق تأثير مشابه
 للتراجيديا في أسمى حالاتها . ومما يثير الدهشة أن المسرحية قد تركت
 انطبعا حسنا لدى رومانتيكي مثل آرثر سيمون الذي عرف بشدة
 الحساسية لأعجابه بها كدراما تراجيدية تتبع الاتجاه الأرسطي . « وقوة
 الظلمات » من الأعمال الهائلة . وفيها تشابه تولستوى هو ونيتشه ، فكان
 يتغلسف مستمعاً قانوماً . وتمثل المسرحية القدرة الجبارة لتولستوى
 على التشخيص والاختصاص اعتيادا على طائفة من المشاهدات الدقيقة .
 فهو شروعا الحقيقي هو الفلاحون الروس : « هناك ملايين عديدة مثلكم في
 روسيا » وكلهم يتماثلون في أصابتهم بالعمى . فها أشبههم بخيوان
 الخلد ، في جهلهم بكل شيء . ولقد ترتب على هذا الجهل اتصافهم بالروح
 الوحشية . وتقدم الفصول الخمسة للمسرحية عرضا مجردا لبعض

Tolstoy : Tragedian or Comedian : G. B. Shaw (٢) أعمال برنارد شو

(الجزء ٢٩ لندن ١٩٢٠ - ١٩٢٨)

K. N. Lomonov.

(٤)

الاتهامات • ويعزى انتسابها للفن الى وحدة الاتجاه ، ولست أعرف عملا آخر في الأدب الغربي قدم عملا مماثلا في تصوير حياة الريف • وشعر تولستوى بخيبة أمل مريرة عندما اكتشف عجز الفلاحين الذين قرأ عليهم المسرحية عن اكتشاف أنفسهم فيها ! ومع هذا وكما أشار النقاد الماركسيون لو أنهم أدركوا ذلك لأدى هذا الاكتشاف الى تعجيلهم بموعد اندلاع الثورة الروسية •

وتجاوز ذروة المسرحية الاتجاه الواقعي وتنقلنا الى روح الطقوس المأسوية ، ويهيئنا المشهد المضطك (وإن اتصف بالشاعرية) بين نيكيتا وميتريخ الى لحظة التكفير • وقلة أعجب به برنارد شو أيما إعجاب • ويتناول نيكيتا هو وراسكولينكوف في الجريمة والعقاب ، فينحني ويركع على الأرض ، ويعترف بجرائمه ويتوسل باسم المسيح طالبا المغفرة من الحاضرين وسط دهشتهم • ولم يدرك أحد سوى أبوه القصبة الكامل من هذه الايامدة ! « هنا ندرك آثار العناية الالهية » ، ثم يأمر ضابط الشرطة بالتنحنى جانبا حتى يحدث القانون الحق (الالهى) أثره على الروح • وهذه لمسة من اللمسات التي تميزت بها بصيرة تولستوى •

ولو أردنا الاهتمام الى مثل آخر يستطاع مقارنته « بقوة الظلمات » فعلينا أن نتأمل مسرحيات سينج(*) اذ تعكس مسرحيته ثمار التنور - فقد كتبت بعد ثلاث سنوات فقط فيما بعد بمناسبة احتفالية بعيد الميلاد أقيمت في ضيعته بياسنايا بوليانا وبان فيها آثار اطلاعه على مسرحيات مولير وجوجول وربما أيضا بومارشيه • ولعلها تعد نظيرة لأسطوانات الغناء (**) في نورمبرج لفاجنر • فهي تمثل رحلته القصيرة الوحيدة في عالم المرح • اذ ساعدت الجموع الغفيرة ممن اشتركوا في أدوار هذه المسرحية ، وأيضا صخب المؤامرات والمؤثرات المسرحية والسخرية المرحمة من تحضير الأرواح في جعل المسرحية تبدو وكأن مؤلفها هو أوستروفسكى (المؤلف الدرامى الروسى) أو جورج برنارد شو • ولقد عرفنا من أليمود أن تولستوى قد رغب اتصاف من يؤدون دور الفلاحين في هذه المسرحية بالجدية • غير أن جو المسرحية كان مشحونا بالاضحاك وربما كانت هذه هي المرة الأولى التي توارى فيها دور الباحث عن الحقيقة (يعنى تولستوى) • ويعكس العمل جو المرح في ذلك الفصل من السنة على غرار ما يحدث في الليلة الثانية عشرة لشكسبير ، والحرص على طابع عمل فنى كتب خصيصا

لمجموعة (أنتم) من المتفرجين . وبعد العرض الأول الذى أقيم فى ضيعة تولستوى حققت المسرحية نجاحا شعبيا منقطع النظير ، وعرضت عرضا متالفا فى حفرة القصر وقام بالأداء مجموعة من الهواة الأرستقراط .

وكم كنت أتوق للافاضة فى الكلام عن مسرحية اللجنة الحية ، وهى دراما هيمية رائعة مثل الكبر من كتابات تولستوى ودوستوفسكى ، ولقد استندت على قضية حقيقية عرضت فى المحاكم . وكتب شو عن تولستوى : « من بين جميع الفنانين الدراميين يتميز تولستوى بالقدرة على الفتك عندما يشاء ذلك . . . » وبمقدورنا أن نلاحظ فى اللجنة الحية تأييدا جليا لما كان شو يعنيه . اذ تتماثل روح هذه المسرحية ، بل وتقنيتها هى وأسلوب الكاتب السويدى سترندبرج . بيد أن الحديث الوافى عن هذه المسرحية يتطلب تخصيص مقال مستقل عن تولستوى الدرامى .

وأخيرا نصل الى العمل غير المكتمل والشبهه التالى « لنور الذى أضاء الظلمات » وهناك حكاية مشهورة تقول : ان مولير قد سخر من وسوسه فى مسرحية المريض بالوهم (*) وتندر باقتراب موته عندما مزج على نحو ساخر بين الحقيقة والوهم ، وأقدم تولستوى على خطوة أقسى ، ففى مأساته الأخيرة التى لم تكتمل ، عرض على الجماهير سخريته واتهامه لأعظم معتقداته قسسية . وعلى حد قول جورج برنارد شو لقد جعل « لمساته القاتلة قربة الىه فى صورة انتحارية » . فلهذه حطم نيقولاس ايفانوفتش سارينتسيف حياته وحياة أكبر محبيه عندما سعى لتحقيق برنامج المسيحية على طريقة تولستوى والفوضى التولستوية ، كما انه لم يضور نفسه كقديس زاهد . فلهذه عمه تولستوى الى نهج صادق لا يرحم لبيان جعل الانسان وأنايته التى قد تلهم أحد الأنبياء من أرباب القلوب المتحجرة ممن يعتقدون أنه الوحى قد بعثهم لهداية البشر ، وثمة مشاهد لا بد أن يكون تولستوى قد كتبها وهو فى حالة توجع روحى . فلهذه طالبت الأميرة شيريمشانوف من سارينتسيف انقاذ ابنها ، وكان على وشك أن يجلد لاتهامه باتباع مذهب سارينتسيف الداعى الى السلام والابتعاد عن العنف .

الأميرة - اننى أطلب منك ما يأتى : انهم سيودعونه الاصلاحية .
وليس بمقدورى تحمل ذلك . وأنت المسئول . . أنت أنت !

ص - لسيت أنسا . ان هذه ارادة الله . والله يعلم مدى اشفافى عليك . وعليك ألا تقف فى سبيل ارادة الله . انه يختبرك : فتحمل ذلك بقلب راض بمشيئة الله .

الأميرة - لا أستطيع التحمل بقلب راض • فابنى هو كل شيء فى العالم • وأنت الذى انتزعتنى منى ، ودمرت حياتى • ليس بمقدورى تقبل ذلك بهنس •

وفى النهاية تقتل الأميرة سارنتيسيف الذى يشعر عند موته بعدم اليقين من صحة هل شاء الله حقا أن يكون خادما له •

لقد كان صوت العدالة القابع داخل وجدان تولستوى هو الذى أضفى على المسرحية قوتها العارمة • فلقد قدم القضية المناهضة لمذهب باقناع بعيد عن الحذر • ففي المحاورات التى دارت بين سارنتيسيف وزوجته (ولعلها صلتى حرفى لمحاورات دارت بين الكاتب والكونتيسة تولستوى) كانت مارى الأكثر اقناعا ، وإن وجب فهم معتقدات تولستوى من خلالها كما يبين من ابتعادها عن المعقول أو روحها العبثية • ، ونحن نلاحظ فى مسرحية « النور الذى أضاء الظلمات » ، كما حدث قبل ذلك فى اللوحات التى رسمها مبرانت لنفسه فى أواخر حياته الفنانين وهما يحاولان التزام الصديق الكامل فى التعبير عن نفسيهما • ولم يبد تولستوى فى أى مقام آخر أكثر كسفا لنفسه •

ولكن كيف استطاعت منجزات تولستوى كمؤلف مسرحى أن تتوافق هى وصورة الملحة والروائى المعارض للدرامية ؟ لا توجه اجابة وافية تماما ، ولكن ثمة تلميحا يمكن فى الاضطراب ذاته للبحجج التى أوردتها تولستوى فى كتابه شكسبير والدراما • ففي هذا الكتاب الأخير يصرح تولستوى بأن الدراما « هى أهم مجال من مجالات الفن » • ويحتمل أن يعكس هذا القول استنكار تولستوى لماضيه كمؤلف للرواية ، ولكنه ليس مؤكدا ، فلكى يغزو المسرح جديرا بهذه المرتبة الرفيعة يتعين عليه أن يساعد على تعزيز الوعي الدينى ، ويعاود توكيد أصوله اليونانية والوسيلة • ففي نظر تولستوى ، « جوهر الدراما دينى » • وإذا توسعنا فى مدلول هذه الكلمة وجعلناها تضم اللغز عن الحياة الأفضل والأخلاقيات الأصديق سيكون بمقدورنا أن نترك كم يناسب هذا التعريف تماما الممارسة الأدبية لتولستوى ، فلقد سخر مسرحياته لتنفيذ برنامج الدينى والاجتماعى ، بلا تمويه أو قناع • وهذا البرنامج مضمّن فى روايات تولستوى ، ولكنه محتجب جزئيا فى العمل الفنى • أما فى المسرحيات - كما حدث فى تلك الاعلانات أو لوحات الاعلانات التى زين بها برخت (وهو من أتباع مذهب تولستوى) - مسرحه ، فإن الرسالة قد ضخمت حتى يسمعها العالم الأطرش •

وما جاء ضمنها مما ليس لها ظن أورويل وأجمله فى « خلاف بين الاتجاهات الدينية الانسانية والاتجاهات تجاه الحياة » (٣) ، ولكنه - بالأحرى - خلاف بين معتقدات تولستوى فى فترة نضجه ونظرته الى المبلعات التى أبدعها فى الماضى . فقلقه أنكر رواياته اعتقاداً منه بأن الدعوة التربوية يجب أن تتخذ الصدارة على كل مسألة أخرى عداها . غير أنه يعترف أن « الحرب والسلام » وأنا كاريننا والحكايات العظيمة قادرة على البقاء مرتفعة الهامة . وهكذا ارتاح الى النزعات الأخلاقية السافرة فى مسرحياته الأساسية وتبادى فى الدعوة لها الى حد قوله ان شكسبير قد أساء المهمة الصحيحة للدراما ، ومسحها ، أما لماذا يختص الكاتب الدرامى بمسئولية الدعوة الأخلاقية والارشاد فى الحياة فمسألة رفض تولستوى الكشف عنها . فلقد أدت محاولته العتيدة لفرض مبدأ الوحدة على حياته الى الزعم بأنه عندما قام بدور القنفذ ، فانه عرض أشياء كثيرة للخطر .

ولكن علينا ألا نقع فى أحبولته . فليس بمقدور عملية تشريحية واحدة لعبقيرية تولستوى التوفيق الكامل بين الانسان الذى شعر بالملق نحو شكسبير ووصم دور المسرح بأنها دور للافساد ، وبين مؤلف احدى الكوميديات اللامعة ودرامتين تراجيديتين من الدرجة الأولى على أقل تقدير ، وتضمنت جميع هذه الأعمال آثاراً دالة على الدراسة الوثيقة للتقنية الدرامية . وما باستطاعتنا قوله هو أنه عندما اختار هومبروس فى مقابل شكسبير فانه عبر عن الروح التى سيطرت على روح حياته وفنه .

واختلف تولستوى عن دوستويفسكى الذى تعلم الكثير من المسرح ، ولكنه لم يؤلف أية مسرحيات (ما عدا عدداً من شذرات الأشعار التى ألفها فى مرحلة المراهقة) . فقد ألف تولستوى روايات ودرامات ولكنه أقام فاصلاً دقيقاً بين النوعين . ومع هذا فقد حقق أعظم ما حدث من المحاولات جدية وشهولاً لادخال مؤثرات من الملاحظة فى الرواية النثرية . وجاءت المواجهة بين هومبروس وشكسبير فى مقاله الأخير - من ناحية - كدفاع عن الرواية التولستوية ، ومن ناحية أخرى ، كتمويذة لأحد عتاة السحرة ومحاوله لتدعيم خلاصه . وفى ذات الوقت لمحو آثار السحر الذى حققته تمازيه التى لا تضاهى فى الماضى .

والى اللقاء فى الجزء الثانى

اقرأ فى هذه السلسلة

احلام الاعلام وقصص اخرى	برتراند رسل
الالكترونيات والحياة الحديثة	ى ٠ رادونسكايا
نقطة مقابل نقطة	الدس هكسلى
الجغرافيا فى مائة عام	ت ٠ و ٠ فريمان
الثقافة والمجتمع	رايموند وليامز
تاريخ العلم والتكنولوجيا (٢ ج)	ر ٠ ج ٠ فوريس
الأرض الغامضة	ليسترديل راي
الرواية الانجليزية	والتر الن
المرشد الى فن المسرح	لويس فارجاس
آلهة مصر	فرانسوا توماس
الانسان المصرى على الشاشة	د ٠ قدرى حفى وآخرون
القاهرة مدينة الف ليلة وليلة	اولج فولكف
الهوية القومية فى السينما العربية	هاشم النحاس
مجموعات النقود	ديفيد وليام ماكداول
الموسيقى - تعبير نغمى - ومنطق	عزيز الشنوان
عصر الرواية - مقال فى النوع الأدبى	د ٠ محسن جاسم الموسوى
ديلان توماس	اشراف س ٠ بى ٠ كوكمر
الانسان ذلك الكائن الفريد	جون لويس
الرواية الحديثة	جول ويست
المسرح المصرى المعاصر	د ٠ عبد المعطى شعراوى
على محمود طه	انور المعداوى
لقوة النفسية للامهرام	بيل شول وانثييت
فن الترجمة	د ٠ صفاء خلوصى
تولستوى	رالف نى ماتسلو
ستندال	فيكتور برومبير

رسائل واحاديث من المنفى	فيكتور هوجو
الجزء والكل (محاورات فى مضمار الفيزياء الذرية)	فيرنر هيزنبرج
التراث الغامض ماركس والماركسيون	سندى هوك
فن الادب الروائى عند تولستوى	ف . ع . ادينكوف
ادب الاطفال	هادى نعمان الهيتى
احمد حسن الزيات	د . نعمة رحيم العزاوى
اعلام العرب فى الكيمياء	د . فاضل احمد الطائى
فكرة المسرح	جلال العشرى
الجميل	هنرى باربوس
صنع القرار السياسى	السيد عليوة
التطور الحضارى للانسان	جاكوب بروثوفسكى
هل نستطيع تعليم الاخلاق للأطفال ؟	د . روجر ستروجران
تربية الدواجن	كاتى ثير
الموتى وعالمهم فى مصر القديمة	ا . سبنسر
الفصل والطب	د . ناعوم بيتروفيتش
سبع معارك فاصلة فى العصور الوسطى	جوزيف داهموس
سياسة الولايات المتحدة الأمريكية ازاء مصر ١٨٣٠ - ١٩١٤	د . لينوار تشامبرز رايت
كيف تعيش ٣٦٥ يوما فى السنة	د . جون شندلر
الصحافة	بيير البير
اثر الكوميديا الالهية لدانتى فى الفن التشكيلى	الدكتور غبريال وهبة
الادب الروسى قبل الثورة البلشفية	د . رمسيس عوض
ويعددها	د . محمد نعمان جلال
حركة عدم الانحياز فى عالم متغير	فرانكلين ل . باومر
الفكر الاوروبى الحديث (٤ ج)	شوكت الريمى
الفن التشكيلى المعاصر فى الوطن العربى ١٨٨٥ - ١٩٨٥	د . محيى الدين احمد حسين
المنشئة الاسرية والابناء الصغار	

تأليف : ج . دادلى اندرو	مفاهيم الفيلم الكبرى
جوزيف كوتراڊ	مختارات من الأدب القصصى
د . جوهان دروشنر	الحياة فى الكون كيف نشأت واين توجد؟
طائفة من العلماء الأمريکيين	حرب الفضاء
د . السيد عليرة	ادارة الصراعات الدولية
د . مصطفى هنائى	الميكروكمبيوتر
صبرى الفضل	مختارات من الأدب اليابانى
فرانکلين ل . باومر	الفكر الأوروبى الحديث ٢ ج
جابريل باير	تاريخ ملكية الاراضى فى مصر الحديثة
انطونى دى كرمبىنى	اعلام الفلسفة السياسية المعاصرة
دايت سوين	كتابة السيناريو للسينما
زافيلمكى ف . س	الزمن وقياسه
ابراهيم القرضاوى	أجهزة تكييف الهواء
بيتر رداى	الخدمة الاجتماعية والانضباط الاجتماعى
جوزيف داموس	سبعة مؤرخين فى العصور الوسطى
س . م بورا	التجربة اليونانية
د . عاصم محمد رزق	مراكز الصناعة فى مصر الاسلامية
رونالد د . سمبسون	العلم والطلاب والمدارس
ونورمان د . اندرسون	
د . انور عبد الملك	الشارع المصرى والفكر
ولت وتيمان رومر	حوار حول التنمية الاقتصادية
فريد . س . هيس	تبسيط الكيمياء
جون بوركهارت	العادات والتقاليد المصرية
الان كاسبيار	التذوق السينمائى
سامى عبد العطى	التخطيط السياحى
فريد هويل	البذور الكونية
شاندرا يكراماسينج	
حسين حلمى المهندس	دراما الشاشة (٢ ج)
روى روبرتسون	الهيرويين والايدز
دوركاس ماكلينتوك	صبور افريقية
هاشم النحاس	نجيب محفوظ على الشاشة

د . محمود سرى طه
 بيتر لورى
 بوريس فيدوروفيتش سيرجيف
 ويليام بينز
 ديفيد الدرتون
 أحمد محمد الشنوانى
 جمعها : جون ر . بورر
 وملتون جولدينجر
 ارنولد توينبى
 د . صالح رضا
 م . ه . كنج وآخرون
 جورج جاموف
 د . السيد طه أبو سديرة
 جاليليو جاليليه
 اريك موريس وآلان هو
 سيريل الدريد
 آرثر كيستلر
 د . أحمد حمدى محمود
 أحمد رضا
 اسامة امين الخولى
 توماس . ه . هاريس
 مجموعة من الباحثين
 روى أرمز
 ناجاى متشيو
 بول هاريسون
 ميخائيل ألبى ، جيمس لفلوك
 فيكتور مورجان
 اعداد محمد كمال اسماعيل
 الفردوسى الطومى
 ببيتون بورتر
 محمد فؤاد ، كوبريلى

الكمبيوتر فى مجالات الحياة
 المخدرات حقائق اجتماعية ونفسية
 وظائف الأعضاء من الألف الى الياء
 الهندسة الوراثية
 تربية اسماك الزينة
 كتب غيرت الفكر الانسانى (٣ ج)
 الفلسفة وقضايا العصر (٣ ج)
 الفكر التاريخى عند الاغريق
 قضايا وملامح فى الفن التشكيل المعاصر
 التغذية فى البلدان النامية
 بداية بلا نهاية
 الحرف والصناعات فى مصر الاسلامية
 حوار حول النظامين الرئيسيين
 للكون
 الارهاب
 اختاتون
 القليلة الثالثة عشرة
 الفلسفة وقضايا العصر (ج)
 الأساطير الاغريقية والرومانية
 تاريخ العلم والتكنولوجيا
 التوافق النفسى
 الدليل البيولوجى
 لغة الصورة
 الثورة الاصلاحية فى اليابان
 العالم الثالث غدا
 الانتقراض الكبير
 تاريخ النقود
 التحليل والتوزيع الأوركستراالى
 الشاهنامه (٢ ج)
 الحياة الكريمة (٢ ج)
 قيام الدولة العثمانية

عن النقد السينمائي الأمريكي	ادوارد ميرى
ترانيم زرادشت	اختيار / د. فيليب عطية
السينما العربية	اعداد / موني براج وآخرون
دليل تنظيم المتاحف	آدامز فيليب
سقوط المطر وقصص اخرى	نادين جورديمر وآخرون
جماليات فن الاخراج	زيجمونت هبner
التاريخ من شتى جوانبه (٣ ج)	ستيفن اوزمنت
الحملة الصليبية الاولى	جوناثان ريلى سميث
التمثيل للسينما والتلفزيون	توني بار
العثمانيون في اوريا	بول كولندر
صناع الخلود	موريس بيربرايد
الكنائس القبطية القديمة في مصر (٢ ج)	ألفريد ج. بتلر
رحلات فارتيما	رودريجو فارتيما
انهم يصنعون البشر ٢ ج	فانس بكارد
في النقد السينمائي الفرنسي	اختيار / د. رفيق الصبان
السينما الخيالية	بيتر نيكوللز
السلطة والفرد	برتراند راصل
الازهر في الف عام	بينارد بودج
رواد الفلسفة الحديثة	ريتشارد شاخت
سفر تامه	ناصر خسرو علوى
مصر الرومانية	نفتالى لويس
كتابة التاريخ في مصر القرن التاسع عشر	جاءه كرايس جونيور
الاتصال والهيمنة الثقافية	هربرت شيلر
مختارات من الاداب الاسيوية	اختيار / هببرى الفضل

كتب غيرت الفكر الانساني (٣ ج)

الشموس المتفجرة

مدخل الى علم اللغة

حديث النهر

من هم القطار

ماستريخت

معالم تاريخ الانسانية ٤ ج

الحملات الصليبية

حضارة الاسلام

رحلة بيرتون ٣ ج

الحضارة الاسلامية

الطفل ٢ ج

افريقيا الطريق الآخر

السحر والعلم والدين

الكون • ذلك المجهول

تكنولوجيا فن الزجاج

حرب المستقبل

الفلسفة الجوهرية

الاعلام التطبيقي

أحمد محمد الشنواني

اسحق عظيموف

لوريتسو تود

اعداد / سوريال عبد الملك

د • ابرار كريم الله

اعداد / جابر محمد الجزار

هـ ج • ولز

ستيغن رانسيمان

جوستاف جرونيباوم

ريتشارد ف • بيرتون

أدم منز

أرنولد جزل

بادي اونيمود

برنسلو مالمينوفسكى

جلال عبد الفتاح

محمد زينهم

مارتن فان كريفلد

سوندارى

فرانسيس ج • برجين

تطلب كتب هذه السلسلة من :

- باعة الصحف •
- مكتبة الهيئة •
- المعرض الدائم للكتاب بمقر الهيئة •
- منافذ التوزيع في أماكن وفروع الثقافة الجماهيرية وهي
كما يلي :

- الوادي الجديد •• الداخلة والخارجة •
- البحيرة •
- المنيا •
- ممياط •
- فارسكور •
- القليوبية (بنها) •

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

رقم الايداع بدار الكتب ٨٠٥٢ / ٦٩٩٥

ISBN — 977 — 01 — 4515 — 7

يحتل تولستوى ودوستوفسكى مكانة رفيعة فى ذروة
الرواية الطويلة باجماع أهل الرأى من الملمين بتراث
الأدب والفكر. وشخصيتهما جديرة بالبحث، وفكرهما
زاهر بالنبؤات التى كان من بينها نبؤة الثورة البلشفية
وما تعرضت له روسيا من آثارها. وقد حظى هذا الكتاب
بالكثير من ثناء النقاد، وترجم إلى عدة لغات أجنبية
وأعيد طبعه جملة مرات.

تولستوى (ليون) ١٨٢٨ - ١٩١٠
صورة الغلاف - من رسم جوردون روسى

Bibliotheca Alexandrina



0543922



مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

٢٨٠ قرشاً